Ernst Schur

Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches

Leipzig 1901 Hermann Seemann Nachfolger

Italien! Luftpost!



MIT LUFTPOST
PAR AVION

Sign. Marguerite Hoffmann

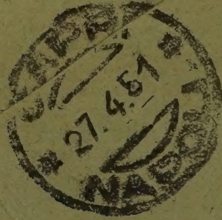


Casa Eliana.

Capri (Napoli).

Abs: Nauroth, 24a Hamburg-Blankenese,
Gosslers Park 3.

[redacted]
HAMBURG



ZUM · HL. DREIKÖNIGS-TAGE

1927

FÜR

›MARGUERITE‹

VON

MELCHIOR

ERNST SCHUR

GRUNDZÜGE UND IDEEN ZUR AUSSTATTUNG DES BUCHES

LEIPZIG 1901 HERMANN SEEMANN NACHFOLGER

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

1

Vorbemerkung.

Das vorliegende Buch setzt sich zusammen aus einer Reihe von Aufsätzen, die zu verschiedenen Zeiten und ohne die Absicht, sich gegenseitig zu ergänzen, vor einigen Jahren geschrieben wurden. Damals war die ganze Bewegung noch in den Anfängen und es war nicht leicht, hier einen übersichtlichen Standpunkt zu gewinnen. Die Entwickelung hat mir Recht gegeben; ich brauchte nichts Wesentliches zu ändern. Meine ganze Arbeit beschränkte sich darauf, zu glätten, übersichtlicher zu gruppieren, einzelnes, was einer Tageslaune entsprach, wegzulassen. Und auch darin wurde ich vom Zufall begünstigt: die Aufsätze schlossen sich im Ganzen wie von selbst zu einer Einheit zusammen. Der erste Teil behandelt die äussere Ausstattung, d. h. den Buchumschlag; er dient naturgemäss mehr der Erkenntnis, ist also im Grunde historisch.

Der zweite Teil behandelt die innere Ausstattung; er

dient mehr dem Willen, ist also im Grunde mehr praktisch. Doch möchte ich die Grenzen nicht zu eng gezogen wissen; es geht manchmal eins in das andere über. Daher der Doppeltitel: Grundzüge und Ideen! Der erste Teil ist im Jahre 1897, der zweite im Jahre 1898 geschrieben. Seitdem stand die Bewegung nicht still. Es sind neue Verlagsanstalten dazu gekommen, die sich der künstlerischen Ausstattung ihrer Bücher befleissigen, vor allem Diederichs in Leipzig. Es sind andere Ereignisse eingetreten; z. B. gab Lechter den „Teppich des Lebens“ und „Jean Paul“; die „Insel“ wurde gegründet. Beide sind für die Buchausstattung von grosser Bedeutung. Und doch habe ich mich nicht entschliessen können, den einmal festgefügten Rahmen weiter zu spannen. Es wäre dadurch ein ganz anderer Charakter herausgekommen. Eine historische Vollständigkeit lag nicht in meiner Absicht. Die buchgewerbliche Bewegung begann ihr erstes, heftiges Stadium zu überwinden; in diesem Stadium gab es vielleicht viel Minderwertiges, viel Krankhaftes; aber alles, was seitdem geleistet wurde, beruht auf Anregungen, deren Spuren sich bis in dieses Anfangsstadium zurückverfolgen lassen, beruht auf Ideen, die irgendwo im Keime, vielleicht

3 ganz verborgen in dieser ersten Zeit liegen. Von da ab ging die Bewegung auseinander; die Arbeit der Einzelnen begann; Zeitschriften wie die „Dekorative Kunst“, „Deutsche Kunst und Dekoration“, „Zeitschrift für Bücherfreunde“ und noch andere nahmen die weitere Förderung energisch in die Hand und verfolgen die Weiterentwickelung. Es ist nicht mehr zu befürchten, dass das Ganze im Sande zu verlaufen droht; es regt sich bei den Künstlern das Bewusstsein, dass man hier an einer nicht unwichtigen Aufgabe arbeitet. Man möchte sich zu einem Ziel durcharbeiten, doch darf man nicht vergessen, dass gerade hier ein Stillstand schon ein Rückschritt ist. Hier muss immer Neues, nur Neues geschaffen werden; das liegt in der Sache und schwer, ja unmöglich lässt sich ein Muster schaffen. Das ist nun nicht so zu verstehen, als ob nun eine gewaltsame Jagd nach Neuem beginnen müsse, alles Neue nur gutzuheissen sei. In diesen Fehler verfällt man leicht und auch die „Deutsche Kunst und Dekoration“ ging zu Anfang in dem Bestreben, die neue Kunst zu fördern, zu weit, indem sie manches Unbedeutende, manche blosse Nachahmung in ihren Spalten veröffentlichte und lobend begrüsste. Eine offene Sympathie, ver-

mischt mit einer Dosis leiser, persönlicher Skepsis, die den Dingen gern nachgeht — in dieser Modifizierung möchte ich es verstanden wissen: es muss immer Neues, nur Neues geschaffen werden. Der eine nimmt dies, der andere das und darin liegt der Wert. Fertiges ist noch nicht geleistet, Anfänge sind vorhanden; es giebt noch überall zu suchen und zu thun. Aus dieser Erkenntnis nehme ich die Berechtigung, ja den Zwang, nicht weiter zu gehen, als ich vor vier Jahren schon ging. Viele reden heute über die Ausstattung eines Buches, ohne sich auch nur oberflächlich mit dem Gedanken und Sinn einer solchen auseinander gesetzt zu haben. Hier will das vorliegende Buch einen Plan hineinbringen; ohne die Ratschläge aufzuzwingen, will es hauptsächlich praktischen Bedürfnissen dienen; es will die Ideen, die sich aus der ruhigen Betrachtung des bisher Geleisteten ergeben, verbreiten und fruchtbar machen, es will zum weiteren Ausbau anregen, es will die Irrtümer früherer Zeiten, die Fehlgriffe beseitigen helfen; es will unmerklich in den Fluss der Dinge hineinführen, scheinbar unbeirrt durch Vergangenheit und Zukunft; es richtet sich also an alle die, mögen sie Kreisen oder Gesellschaftsklassen angehören, welchen sie wollen — die einer historischen

Nomenklatur eine persönliche Erörterung vorziehen, die sie mit anhören, und die so gehalten ist, dass sie vielleicht zum aufmerksameren Sehen und damit zum eigenen Urteil führt. Es erhebt den Anspruch, somit neben anderen umfassenden Sammelwerken selbständig seinen Platz zu haben. Ich habe mich lange genug damit beschäftigt, um hier ein Urteil haben zu können. Aber auch für mich ist dieses Buch nur ein „Unterwegs“ und nur in äusserlicher Hinsicht — jedoch auch in höherem Sinne wiederum, als ich es hier sage — ein Abschluss. Nur indem man seine Aufgabe so fasst, wird nach meiner Ansicht eine wirkliche Entwickelung gewährleistet.

Einleitung.

I.

Keine Kunst - Zeitschrift — und mag sie sonst noch so veralteten Traditionen dienen — kann sich heute ganz und gar gegen den Einfluss dessen verschliessen, was man unter dem Namen — dekorative Kunst — zusammenfasst. Dies plötzliche, bewusste Drängen auf ein Gebiet, das man bis dahin nicht ängstlich gemieden, sondern von dessen Existenz man fast gar keine Ahnung besass, zeigte, dass Mode und äusserer Einfluss zum grossen Teil, vielleicht auch, zum kleinen Teil, inneres Reifen die Veranlassung war. Die Frage —: Haben die Deutschen überhaupt die Berechtigung, von dekorativer Kunst zu sprechen? Haben sie, wie die anderen Völker redlich mitgearbeitet an der Kulturarbeit, die allmählich zu dem „Heute“ führt? — Diese Frage könnte von dem, der in „modernem Geist“ gänzlich befangen wäre, viel-

leicht verneint werden. Aber wer tiefer sehen lernt, lernt anders fühlen und ein veränderter Standpunkt bringt dann eine veränderte Antwort oder — dieselbe Antwort aus anderem Geiste, mit anderen Folgerungen.

II.

Die kunstgewerblich-dekorative Bewegung ging ihrem Wesen gemäss mehr in die Breite als in die Tiefe. Der Gedanke, nachdem man alle Stile totgehetzt hatte, endlich einmal Eigenes, aus eigenem Geiste zu geben, lag zu nahe, als dass er übergangen werden konnte. Diese „Neuerung“ war eine Frage der Zeit und ist nicht besonders überraschend, noch weniger originell zu nennen. Man schloss mit der Nachahmung der alten Stile ab und machte den Schritt zum Neuen. Im Grunde unterscheidet sich diese Periode von früheren nur dem Grade nach. Es ist nicht anzunehmen, dass die früheren Generationen gar so plump die fremden Stilarten über sich ergehen liessen; auch sie hatten innigere Beziehungen zu ihrem Milieu, zu ihrer Welt. Es muss also wohl etwas plump erscheinen, wenn man diese Anschauung mit allem Ernst vertritt. Es erscheint anmassend, hier alles Rechte für sich in Anspruch zu nehmen und

 seine Vorfahren als ausgemachte Banausen und leere Hanswurste hinzustellen. Es erscheint richtiger, hier den Mund nicht allzu voll zu nehmen; wer den Zug zur dekorativen Kunst als alleinseligmachend hinstellt, gründet sich allerdings ein festes Heim und feste Wände; aber diese hindern zugleich den freien Ausblick; indem er sich so bindet, begiebt er sich einer — allerdings schwankenden — Zukunft; indem er als Schluss, als Sicherheit nimmt, was ihm auch nur ein Teil, ein Durchgang sein sollte, begiebt er sich dieser Zukunft, deren Zauber für einen grossen und kühnen Geist in der Ungewissheit liegt, deren Lockung alle Freunde der Entwickelung sich auf die Dauer nicht entziehen werden. In dieser Erwägung liegt vielleicht die Lösung für manche Fragen.

III.

Die Bewegung ist kunstgewerblich, dekorativ. Straff sollen alle Dinge, auch die kleinsten, nebensächlichsten zu einem einheitlichen Ganzen, schon rein äusserlich durch die Erscheinungsart wohlthuend Berührenden zusammengefasst werden. Diese Erscheinungsart soll eine höchst individuelle, eine um jeden Preis eigenartige sein. Der moderne Mensch, so heisst es, will von der „hohen“ Kunst nicht gerne mehr wissen,

 er will nicht mehr in Museen und Ausstellungen laufen und dort stehen und staunen, um dann nach Hause zu kommen und sich leer zu fühlen. Er will, so heisst es, sein letztes, intimstes Fühlen überall sehen; er will nicht das einzelne, herausgerissene Bild mehr, das nur eine verklingende Note sei; er will immer und ewig und unaufhörlich umrauscht sein von der Melodie seiner ureigensten, reinsten Ichgefühle. Dieser Wunsch, dieser Drang, aus allem, was ihn umgiebt, sich selbst herauszulesen, bringt ihn schliesslich dahin, seine pantheistisch-egoistischen Regungen in die Praxis umzusetzen. Das moderne Bewusstsein erobert so fremde oder entfremdete Gebiete, die die Spuren der Herrschaft vergangener Geschlechter an sich tragen. Das Resultat ist die moderne, kunstgewerbliche Bewegung; ein breiter, nicht zu verachtender Strom, der mählich und stetig schwillt und steigt, alles bisher Gewesene am liebsten fortschwemmen möchte; mit ihm schwimmen unzählige; die Bewegung geht eben mehr in die Breite, denn in die Tiefe; diese Bewegung ist egoistisch.

IV.

In diese Bewegung trat Deutschland erst ein, als die anderen Kulturländer schon lange an der Arbeit ge-

13 wesen waren. Man hat das nachher oft vertuschen wollen und die Kritik bestätigt oft und gerne, dass wir es schnell herrlich weit gebracht hatten und es noch viel weiter bringen werden. Man liess sich, — vielleicht im besten Glauben — durch die Masse des Gebotenen täuschen und übersah, dass etwas, was neu ist, noch nicht gut ist, dass es ausländische Vorbilder gab, deren Kenntnis der deutschen Bewegung einen fatalen Beigeschmack gab. Frankreich, England, Belgien und Amerika waren die Centren dieser Arbeit. Deutschland begann damit erst, als die Bestrebungen in diesen Ländern schon eine festere Gestalt angenommen hatten, als die Bestrebungen hier schon eine Art nationaler Prägung aufwiesen. Es ist gleich, ob man für Deutschland aus dieser Stellung einen Vorteil oder einen Schaden ableiten will; das wird von dem jeweiligen persönlichen Standpunkt in jeder Beziehung abhängen; aber es muss, wenn man irgendwie tiefer sieht, wohl zugegeben werden. Zuerst drang nur ganz vereinzeltes zu uns; von ferne kommende Wellen warfen Strandgüter auf den Sand; wir hatten erst Mühe, überhaupt ihren Sinn zu deuten; es wurde vermittelt, erklärt; bis schliesslich mit Hochdruck

und Gewalt diese Bewegung auch bei uns ihren Einzug hielt.

V.

Eine dieser Wellen spülte uns die Plakatkunst an den Strand. Die Plakatbewegung rüttelte ein wenig auf. Sie wendet sich an die Oeffentlichkeit; man sieht ihre Produkte auf der Strasse, ohne die Absicht einer besonderen Belehrung zu haben. Sie drängt sich auf. Diese Bewegung kam von Frankreich, ging über England nach Amerika und Belgien; neben dem beinahe geistvollen Toulouse Lautrec verblassen die anderen Franzosen; überhaupt hatte sich dies Volk bald ausgegeben. Neue Seiten gewann man der Idee in England und Amerika, zuletzt in Belgien ab. England namentlich fasste die Sache von einer ganz anderen Seite als Frankreich an und so wurden hier die originellsten Blüten mannigfaltigster Art gezeitigt. Die fieberhafte Hast, mit der man sich im Ausland auf diese neue Thätigkeit stürzte, hatte alle Möglichkeiten anscheinend erschöpft; die Ueberfülle von Geist und Geschmack, die man hier zu sehen bekam, blendete so, dass man an das Ende des Möglichen glaubte. Sobald man vieles und durchweg tüchtiges sieht, ist man verführt zu glauben, es sei nun alles

versucht; trotz der Erfahrung, die das Gegenteil lehrt, dass nämlich über ein Kleines alles wieder in neue Bahnen gedrängt sein kann. Auf den Plakatausstellungen, die allenthalben arrangiert wurden, sah man da ein Plakat von Ludwig von Hofmann. Ein Plakat für eine Kunstausstellung. Ihr Aeusseres sah ganz anders aus als das der Ausländer. Trübe in der Farbe — mit einer feinen Mattheit in dem Schwarz und Gold, die die einzigen Farben bildeten — in der Idee nicht übermässig originell: Ganymed, der den Adler tränkt, — hatte dieses Blatt doch etwas, was es aus der ganzen Menge der deutschen heraushob und dem Ausland gegenüberstellte. Es war eine unendliche Fülle und ruhige Wucht des Gefühls, eine abgeschlossene Innerlichkeit und Einheit des Empfindens, die diesem Werk einen ganz und gar eigenen Stempel aufdrückten. Es lag eine tiefe Macht der Ruhe, eine entrückte Stille darin. Neben die prickelnde Form der Franzosen, neben die hauptsächlich den praktischen Anforderungen der Technik abgelauschte Handhabung der Engländer trat etwas Neues. Es lag hier der Keim zu einem ganz eigenen originellen Stil; wie ein breiter Strom floss das intuitive Schaffen hervor, das Innerste beinahe hell-

seherisch in Form und Farbe übertragend. Das
Merkmal dieses Stils: Macht, Adel, Monumentalität.
Der Weg, den dieser Künstler vorzeigt, wurde nicht
weiter beschritten. Ludwig von Hofmann selbst ar-
beitete nicht wieder in dieser Richtung, obgleich er
vielleicht dazu bestimmt zu sein scheint. Es kamen
nun die Berichte aus dem Ausland; man stand einer
organisierten Bewegung gegenüber. In grossen
Sammlungen war alles zusammengetragen; für be-
besonders wertvolle Plakate zahlte man hohe Preise;
es gab eine ganze Litteratur. Man hatte die Empfin-
dung, dass man zurückgeblieben war. Indem man
die Wünsche nicht allmählich erst die Kräfte aus sich
entwickeln liess, indem mit aller Gewalt deutsche
Plakate vorhanden sein sollten, wusste man sich nicht
anders Rat, als dass man dem Ausland alles absah,
was in der Eile abzusehen war und die gefundenen
Regeln so gut als möglich anwandte. Ohne dass
eigentlich ein von Innen heraus entwickeltes Bedürf-
nis in Frage kam, entstanden nun Plakate, deren
eigentliches Wesen sie als geschmacklose, aufge-
blasene Nachahmungserzeugnisse stempelte.
Nachdem man Jahre hindurch geschlafen hatte, sollte
in kürzester Zeit das geschaffen werden, wozu die

17 anderen Nationen einen guten Teil Zeit, einen guten Teil Kraft verwendet hatten. Nur quantitativ wurde das Ziel erreicht. Der Zufall wollte es, dass allerdings ein Künstler da war, der Schnelligkeit und Gewandtheit der Auffassung mit Geist und Formgefühl verband. Nur die erstgenannten Eigenschaften hinderten ihn vielleicht, etwas ganz Neues, einen vollkommen originalen Stil zu entwickeln. Die Plakate von Thomas Theodor Heine zeigen alle eine Freiheit, Sicherheit in der Bewegung, eine Originalität in der Farbe und Flächenform, dass sie schwerlich übersehen werden können. Ja, man wird mit der Behauptung nicht fehlgreifen, dass in Heine die deutsche Plakatkunst bis dahin ihren Höhepunkt erreicht hat.

Erste Hälfte.

I.

Man braucht von der Plakatkunst nicht weit abzuschweifen, um zu dem Buchumschlag zu kommen. Hängen doch die modernen Buchumschläge eng mit der Plakatkunst zusammen. Das verbindende Glied bildet das Innenplakat. Der Buchumschlag ist oft weiter nichts als eine verkleinerte Wiedergabe des Innenplakats. Und wiederum: oft versieht der Umschlag, auf ein festes Stück Pappe aufgeheftet, die Dienste des Innenplakats. Die Grenzen gehen hier ineinander. Man hat auch sonst oft die Regeln, die man für das Plakat gewonnen, für gleichgeltend gehalten für das Aeussere des gehefteten Buchexemplars; nicht zum Besten der Entwicklung. Und wer all die verschiedenen Stilrichtungen und Persönlichkeitswerte bei den Plakaten kennt, wird sie oft wiederfinden, mehr oder minder nachgeahmt, bei den Umschlägen.

Der Entwicklungsgang, auf dem wir zu den Umschlägen, wie sie uns jetzt vorliegen, gelangt sind, lässt sich nur in allgemeinen Zügen andeuten. Im allgemeinen kann man sagen, dass es früher das Uebliche war, Bücher zu binden. Das ungebundene Exemplar war eigentlich nur ein vorübergehender Zustand. Jedes Buch, das irgendwie etwas auf sich hielt, wollte in fester Pappe oder sogar Leder gegen alle Unfälle der Zeit gesichert sein; ja selbst vor dem unscheinbarsten Eintagsbuch hatte man diesen Respekt. Diese Zeiten änderten sich plötzlich. Die belletristische Lektüre, besonders die Romane, war es, die damit, wenn auch nicht aufräumte, so doch brach. Reclam, Meyer, Hendel kamen mit ihren billigen, broschierten Heften. Das Buch wurde schon äusserlich aktueller, anspruchsloser, augenblicklicher. Hierzu kam das Steigen der Produktion — und gerade der modernen, die darauf Wert legen musste, sich nach aussen sofort zu dokumentieren. Hier besonders tobte der Kampf. Jährlich wurden tausend und abertausend Bücher auf den Markt gegeben, Bücher einer Richtung, für die man auf eine bestimmte feste Zahl von Käufern nicht rechnen konnte. Sie mussten sich ihr Daseinsrecht erst erstreiten und

thaten das mit allen Mitteln. Wie sollte man da noch um dies schnell auftauchende und ebenso schnell wieder verschwindende Lesematerial einen Deckel legen, wo man doch nicht wusste, ob das Buch nicht in den nächsten Tagen schon vergessen werde! Es war also eine praktische Erwägung, ein äusserer Zwang, der hier ändernd eingriff. Die Ueberproduktion gab eine veränderte Anschauung von dem Wert und der Dauer des Buches und ein neues Mittel, um das Dasein zu kämpfen. Und auch das Publikum ging leichter mit den Geistesprodukten um. Man kaufte, borgte, las, liess das Buch liegen und kaufte es, wenn man es brauchte, vielleicht von neuem. Kurz es brach eine gewisse Freiheit auch hier durch; man wollte sich nicht unnütz beschweren. Im ganzen hatte man sich bis dahin begnügt mit dem einfachen Titel und kleinen, unbedeutenden Zuthaten. Als nun die Konkurrenz einsetzte und zum Kampf um die Gunst der Leser nötigte, merkte man bald, dass das Aeussere der Bücher eine nicht unwichtige Rolle dabei spielte. Da hatte man nun ein Feld, das beinahe brach gelegen hatte. Ein Roman, eine Anthologie musste, um vor den anderen Büchern, die in Aussenfenstern ausstanden, Aufsehen zu erregen, um überhaupt für das

 schnelle, die ganze Auslage rasch überfliegende Auge des Vorübergehenden erst bemerkbar zu werden, vielleicht sogar es festzuhalten und den Passanten zum Kauf zu verlocken, schon äusserlich irgendwie ein Gepräge tragen, das ihn heraushob. So kam man darauf, das Buch irgendwie äusserlich, auffallend, charakteristisch zu schmücken.

III.

Ueber diesen ersten rohen Anfang ging man bald hinaus. Die Autoren begannen ein Wort mitzureden. Sie überliessen dies oft nicht dem Verleger, sondern wollten ihren eigenen Geschmack auch hier bethätigen. Diese Bestrebungen wurden unterstützt durch die ganze kunstgewerbliche Richtung, die ihren Einzug gehalten und derzufolge auch auf diesem Gebiete der Schlendrian aufhören musste. Freilich — betrachtet man die ungeheure Masse der Bücher, die auf den Markt kamen, so waren es doch nur verschwindende Ausnahmen, die hier arbeiteten, und zuerst schien es nur die Geschmackslaune ganz exklusiver Kreise zu sein. Jedoch, da die Bewegung nun einmal in Fluss gekommen — man berief sich auch auf Vorbilder im Ausland — nahm der Verlauf bald eine andere Wendung, die eine festere Gestaltung garantierte. Es stellten sich bald die ein,

die hier zu arbeiten berufen waren: die Künstler. Sie merkten bald, dass hier ein ganz neues Gebiet für sie offen lag und die neue Aufgabe, die sich ihnen bot, stellte Anforderungen, die zum Nachdenken, zum Suchen reizten. Man sah sich in der Vergangenheit um; vielleicht waren die Anknüpfungspunkte zu finden. In Betracht kommen hier nur die Zeitschriften und Musikalien. Bei beiden hatte man es meist für nötig befunden, ihnen einen schmückenden Umschlag zu geben. Beide aber waren für die Künstler nicht zu gebrauchen. Die einen waren zu verständnislos, zu bescheiden und anspruchslos, die anderen oft mit einer zu grossen Zahl von Druckplatten hergestellt, so dass dies mehr illustrative Verfahren eine energische Wirkung nicht erzielte; ganz abgesehen, dass es zu schwierig und zu kostspielig war. Was da herauskam, sah einem Abziehbild oder Oeldruck an Geschmacklosigkeit gleich. Auf dem dünnen Heftpapier von „Ueber Land und Meer“, „Gartenlaube“, „Schorers Familienblatt“, „Vom Fels zum Meer“ „Velhagen und Klasings Monatshefte“ und anderen Zeitschriften — alle in ihrer alten Gestalt — sah man meist eine allegorische Figur, die übliche weibliche Idealgestalt, eine Familienscene oder dergleichen; irgendwo darüber

 hingesetzt las man den Titel. Das dekorative ist gänzlich unbeachtet; man hatte noch kein Organ dafür. Niemand räumte damals dem Umschlag eine Art selbständiger Wirkung ein. Das hing mit der ganzen Zeit zusammen und es ist unmöglich, auf die zu Grunde liegenden Ursachen hier näher einzugehen.

IV.

Allerdings gab es ein Feld, das immer bebaut worden war. Hier hätte man Anregung entnehmen können. Man liess sie unbeachtet, das Gebiet lag auch zu sehr ab vom Wege; fremde Einflüsse kamen dazwischen. So übersah man vollkommen, dass man hier wohl hätte anknüpfen können. Diese Handhabe wäre förderlich gewesen, hätte sicheren Boden, fruchtbare Anregungen gegeben und manchen Fehlgriff, manche Enttäuschung erspart. Ich meine die Kataloge der Ausstellungen, der „Sezession“ in München, der Kunstsalons „Gurlitt“ nnd „Schulte“ in Berlin. Hier war schon durch den Gegenstand eine Ausschmückung in irgend welchem Sinne geboten und nur der Umstand, dass diese Kataloge ein so isoliertes Dasein führten, macht es erklärlich, dass man diesen Vorbildern nicht folgte. So war der einfache, gelblich-weisse Umschlag der Sezession mit dem Athenekopf in Gold von Stuck

zum mindesten befriedigend. Ebenso konnte man häufig an den Katalogen von Gurlitt und Schulte, die den Umfang eines dünnen Heftchens erreichten, seine Freude haben; sie waren oft mit Geschmack und Verständnis hergestellt. Hirzel verdient hier Erwähnung. Weiter erinnere ich an die Ausstellung von Werken des Franz Melchers. Ueber den — innen gelben, aussen dunkelgrünen — Umschlag des Verzeichnisses zog sich ein breiter, gleicher, schwarzer Streifen, von dessen dunklem Grund sich seltsam verschlungene, schwarze rätselhafte Linien abhoben; darunter stand in einfachen Lettern die Ankündigung: Exposition des oeuvres de Fr. Melchers. Man wird diese künstlerische Einfachheit, mit der durch ganz primitive Mittel etwas von dem Geiste der Werke des Künstlers auf den Deckel gebannt war, bewundern müssen. Ein anderes Verzeichnis stammte von Walter Leistikow; auf schwarzem Grunde weisse Schwäne mit einer Krone auf dem Haupt, mit leidenschaftlicher Wucht durch die Lüfte ziehend; darunter in kräftiger Schrift der Inhalt der Ausstellung. Auch der Katalog zu der Christus-Ausstellung erzielte eine gute Wirkung durch seine Einfachheit und Brauchbarkeit, er trug auf grünem, rauh gerieftem Papier das von Stuck

herrührende Kreuzplakat, das auf dem Querbalken den Namen „Christus“ zeigte.

V.

Es fanden sich nun in Deutschland zu diesen Künstlern, die sich bethätigen wollten, drei Verleger, die gewillt waren, im Verein mit den Künstlern diesem praktischen, an sich also vollkommen gerechtfertigten Zweck ein künstlerisches Aussehen zu verleihen. Albert Langen in München, Schuster und Löffler in Berlin, Fischer in Berlin. Eigentlich kann man nur den beiden ersten dieses historische Verdienst zusprechen; denn sie haben hier bewusst und in vollem Umfange gearbeitet. Der letztgenannte nahm hierin eine zu sehr wechselnde, mehr oder weniger unentschiedene Mittelstellung ein. Zwischem Altem und Neuem, zwischen Gleichgültigkeit gegen und einem ab und zu sporadisch auftretenden Interesse für künstlerische Ausstattung schwankte er oft hin und her. Er hatte keine verlässliche Absicht, kein Ziel dabei vor Augen. Immerhin liess er sich nicht ganz in den Hintergrund drängen und im einzelnen wird auch von ihm die Rede sein müssen, wenn er auch keinen in sich abgeschlossenen, eigenartigen Charakter zeigte. Nehme man zu diesen Hauptvertretern noch die Verleger, die

 durch die Konkurrenz und nur durch diese zum Mitgehen gezwungen wurden, die, wie es der Zufall wollte, dann auch zuweilen tüchtiges leisteten, was an gehöriger Stelle erwähnt werden wird, dann hat man die Zahl derer beisammen, die damals in Deutschland für dieses Specialfach eintraten. Man muss unbedeutende Unterschiede ignorieren, um hinter das Eigentliche, den Kern dieser Bestrebungen zu kommen. Man wird dann finden, dass es im grossen und ganzen zwei verschiedene Richtungen waren, die auf die äussere Buchausstattung bestimmend wirkten. Man kann sie verschieden zu einander stellen; thatsächlich ist auch die eine die zeitlich ältere und, nachdem die zweite sich voll entwickelte, etwas in den Hintergrund getreten. Aber sieht man von diesem historischen Verhältnis ab, so findet man hier zwei Willensrichtungen, die sich scharf voneinander trennen, wenn sie auch im praktischen Leben oft in einander übergehen und sich vermischen mögen, woran andere Faktoren die Schuld tragen. Ich charakterisiere diese Richtungen ganz kurz. Die eine Richtung ist mehr französsich, die andere mehr englisch, die eine mehr künstlerisch, die andere mehr kunstgewerblich, die eine mehr rein — malerisch, die andere mehr rein

— dekorativ, die eine mehr auf das „Bild“ (Farbe, Linie) Wert legend, die andere mehr das gegebene Material (Type, Druckfarbe, Papier) benutzend; die eine vielleicht feiner in den Einzelheiten, die andere praktisch, oft derb, fast nie in der Wirkung versagend. Für beide Richtungen kann man einen Verlag als typischen Vertreter — man muss auch von kleinen Abweichungen absehen — namhaft machen. Ich nannte sie schon: Albert Langen in München — Schuster und Löftler in Berlin.

31

Zweites Kapitel.

I.

Mit dem Namen Albert Langen ist der Name Thomas Theodor Heine verknüpft. Was dieser Künstler in seinen Bildern gab, war bizarre Eigenart in der Zeichnung und ein selten freier Sinn für die Lyrik der Farben. Ein spielerischer, tändelnder Trieb zur Ironie ist ihm eigen; er gebietet über ein sicheres Können, diesen Trieb zur Erscheinung gelangen zu lassen. Seiner psychologischen Entwickelung nach muss seine Seele einmal einen Knacks bekommen haben; da kam die grosse Faulheit über ihn, die Unlust zur Tiefe. Er hielt Einkehr bei sich; er richtete sich ein, machte es sich bequem mit den Gaben, die er besass. So hat es den Anschein, als hätte er sich nicht organisch entwickelt; oder vielleicht ist dies Unorganische gerade das Organische an ihm; der bis dahin schlummernde lyrische Satiriker erwacht erst jetzt. So hat

32 es den Anschein, als wäre sein Können eher dagewesen als sein Fühlen und Denken; als hätte er im Ekel über die Entweihung und Proletarisierung des Grossen durch die Kleinen einen Sprung über sich selbst hinaus gemacht. Die Entwickelung eines „innersten Wesens“ war ihm — offen gestanden — zu langweilig. Er schnuppert nun an der Aussenseite der Dinge herum und entdeckt da naturgemäss viel Spass, Witz und ironische Wendung. Er giebt damit nichts direkt-Eigenes; es geht ihm, wie es allen denen geht, die ihre Laune gegen die Menge kehren; indem sie scheinbar sich von ihr durch immerwährendes zur Schautragen ihrer Verachtung lossagen und dauernd befreien, machen sie damit der Menge von vornherein eine Konzession und werden — ernst genommen — ihre Nachläufer, indem sie sich selbst und ein eigentümliches Entfalten ihrer Persönlichkeit aufgeben. In seiner Flucht, in seinem Retirieren vor dem einfachen und tiefen Bekennen des „Ego“, des „Selbst“ hat er immer etwas merkwürdig Ausser-sich-selbst-gestelltes. Hat sein Empfinden dadurch an Wahrhaftigkeit und originaler Tiefe eingebüsst, so ist andererseits seine technische Fertigkeit, der diese Eigenschaften in manchen Fällen eine hin-

33 derliche und erschwerende Fessel geworden wären, dadurch so enorm gesteigert worden, dass sein Talent oft grandios und geradezu verblüffend wirkt. Er ist niemals im eigentlichen Sinne berechenbar und man weiss nie, wessen man sich von ihm versehen kann. Man wird Heine nie auf zeichnerischen oder malerischen Mängeln ertappen können. Wir haben solcher Künstler in Deutschland nicht zu oft. Und wenn ich vorhin sagte, das Unorganische wäre das Organische an ihm, so ist es gerade diese Summe all der angeführten Eigenschaften, die wieder zu der Ansicht bringt, dass wir es hier mit einem folgerichtig entwickelten Talent, das sich klar, wie wenige, zur Erscheinung bringt, zu thun haben; wir hätten bei gleicher Offenheit mehr ähnliche Charaktere bei uns. Dem Gegenstande nach ist seine Wirkung — begreiflich — eine augenblickliche; er ist der Tröster in den Zwischenpausen des Daseins. Er *schafft* nicht — er geht spazieren und findet komische Situationen. Ab und zu, wenn auch selten, fällt der Schleier von der Seele dieses Künstlers, schnell wieder verborgen; dann fliessen seine Farben und Linien mit wunderbarem Schmelz und einer seltenen, rührenden Innigkeit und singen träumerisch und versonnen vergessene Lieder, sind von schwer

leuchtenden Erkenntnissen; dann fühlt er, der wahrhaft moderne Mensch ist da, zu schauen, das Organische zu schauen — und nicht zu witzeln, nur das Unorganische ist witzig. Dann huscht der Stift mit schonender Zartheit und Grazie über das Papier und dichtet gazellenschlanke Weisen, die die Tiefe, zu der sich der Künstler hätte durchringen können, mit dem Zittern einer wollustgleichen Empfindung ahnen lassen. Vielleicht ist jedoch dies Aufdecken und schnelle, lautlose Verschwinden sein Reizvollstes; er kokettiert vielleicht. Man muss ihm ein hohes, uneingeschränktes Lob zuerkennen und man muss zugleich in Betracht ziehen, dass er vor die grosse Aufgabe seines Lebens noch nieht gestellt wurde. Losgelöst von allem Augenblicklichen, müsste er uns in ungebundenen Formen sagen, was er uns zu sagen hat.

II.

Vor mir liegen neue Umschläge von Heine. Aeusserlich am geschmackvollsten präsentiert sich der am meisten bekannte Umschlag zu „Halbe Unschuld“. Ein gut Stück Kulturgeschichte steckt darin, in Farbe und Linie umgewandelt. Kulturgeschichte eines armen Geschlechtes von Sündern und Sünderinnen, das nicht recht wissen will, was es

35 verbrochen. Ihr Wesen kennzeichnet eine gewisse geschraubte Eckigkeit; an der Stirn tragen sie gerne das Zeichen, als wären sie Opfer. Ihre Tragik ist die Tragik der verlorenen Tiefe, der seelischen Impotenz und Heuchelei und des Scheines einer raffinierten Kinderunschuld. Dame und Herr, von präraphaelitisch schlanken Formen, sitzen auf der Brüstung eines Altans; er ist in einen schmächtigen, herabwallenden Biedermeierrock gekleidet; vor ihnen stehen Lilien, die in ihrer Blüte geknickt sind; er hält mit eckiger Bewegung eine Lilie, deren Duft er geniesst; die Dame sieht gelangweilt, leer auf den Beschauer; und doch verliert sie eine gewisse Grazie nicht; eine überreife Rasse steckt in beiden. Auf der Rückseite des Deckels züngeln schwarzrote Drachen an den in gleichmässiger Reihe hintereinander aufmarschierten Lilienstengeln hinauf; ein einsamer Hügel; melancholisch senkt die Trauerweide ihre Zweige. An Innerlichkeit und Konzentration des höchstpersönlichen Empfindens wird diese Arbeit noch übertroffen von der „Weissen Liebe“. Das Blatt kann wie eine Offenbarung wirken. Es ist das Martyrium einer jungen Seele, die geknechtet, ewig geknechtet ist trotz Freiheit und Lust, sich sehnt, und sich die

Dornenkrone aufs Haupt drücken lässt. Mit einer Begabung ohne gleichen ist dies restlos in Zeichnung und Farbe aufgelöst. Ein Jüngling in langem, schwarzen Rock kniet vor der überragenden, strengen, weissen Gestalt, die ihm die Dornen aufdrücken will; es ist das Martyrium einer Liebe, die verloren ist; deren Fähigkeiten ausgeschöpft sind; und doch hat sie noch den Wunsch und die Sehnsucht nach Erlösung; diese Sehnsucht ist eine qualvolle Knechtung seiner selbst. Es ist die Verzweiflung über die Uebermacht der zu Boden getretenen Natur; sie rächt sich durch die verlorene Tiefe der Empfindung. Gequält greift die Seele in ihre Wunden. Die Farben sind schwarz und weiss auf lila und rotgelbem Untergrund. Zu diesen beiden bedeutendsten Blättern Heines kommen: Cousine Laura: — in einem Medaillon drei freche, blasiert-süsse Köpfe, gekrönt von einem zarten, flüsternden Lorbeerkranz —; Vom Baume des Lebens: — eine schlanke Gestalt mit fliegenden, lachenden Haaren blickt über ein offenes Buch; der Wind streut grüne Blätter hinein; sie fallen und rieseln zu Boden; vergessene, dunkle Gestalten huschen wie Schatten, die die Gedanken der sinnenden Leserin gebären, über den Weg —; Die

37 Barrisons: — die bekannten fünf Grazien nahen tänzelnd in frech-unschuldiger Gelassenheit —; Das Mädchen für alles: — eine schlanke, blumenartige, duftige Sünderin sieht mit verführerischer, unartiger Neugier an dem Beschauer vorbei, als suche sie, wen sie lächelnd verschlinge.

III.

Heine hat noch verschiedene Blätter gezeichnet und später nahm man ihn immer mehr in Anspruch. Zu erwähnen wären vielleicht noch die kleinen, einfachen Umschläge. auf denen er nur mit der Farbe und einem bescheidenen Arrangement — etwa ein Kranzgehänge, ein Postament — operiert. Es lässt sich vielleicht erwarten, dass er auf diesem Wege von dem „Bilde“ ganz wegkommt, das trotz aller Formenschönheiten immer noch seine „litterarischen“ Qualitäten behält.

Heine ist ursprünglich von der Farbe gekommen; nach und nach ist er einfacher geworden; ja er bevorzugt ganz offensichtlich die Linie; man kann es verfolgen, wie er immer mehr sich darauf konzentriert, immer schlanker und leichter wird und in die Linie alles legt; freilich ist damit die Gefahr verbunden, frostig zu werden; es gehört eine umfassende Vielseitigkeit dazu, ein gewisses Schema zu vermeiden, wenn man auf das

phantastisch erscheinende Medium der künstlerischen Phantasie, das grosse, befreiende Mittel, die Farbe verzichtet. Dadurch erreicht Heine, dass seine bildhaften Umschläge trotzdem eine rein bildartige Wirkung eigentlich nicht wollen; sie wirken flächenartig, ornamental. Der Zeichner Heine zeigt sich am grössesten in den Zierleisten, Umrahmungen und Vignetten, die sich überall verstreut finden, in „Simplicissimus", im „Pan", in verschiedenen Büchern und es wäre wohl angebracht, in einem Gesamt-Werk ein Bild dieses Künstlers zu bieten, das nicht nur für die Liebhaber, sondern für alle Lernenden von erheblichem Nutzen wäre. In letzterer Zeit bevorzugt Heine die grossen, weissen Flächen; die festen — ob sicheren, ob schwanken — Linien, die immer voll einer sanften Lyrik sind. Höchstens bedient er sich noch der blassen Farben. Seine Sachen erhalten so oft das Aussehen, die Stille und die Zartheit alter Drucke. Mit unfehlbarer Sicherheit schweift er immer tiefer in das Gebiet des rein Dekorativen — bewusst oder unbewusst. Seine Werke zeigen immer eine unfehlbar sichere Abgeschlossenheit; er holt alles heraus, was für ihn herauszuholen ist, wodurch er es erreicht, ein klares Bild von sich zur Erscheinung zu bringen. Freilich

39 ist er schwer zu berechnen; denn selbst da, wo er anscheinend eine tiefe Empfindung ausschöpft, steht er durch die Virtuosität seiner Technik darüber und es ist ein ganz entfernter Ton darin, der hart und höhnisch klingt. Das ist ein untrügliches Zeichen für den Triumph seines Könnens. Freilich ein Triumph, der leicht gefährlich werden kann.

I.

Kehren wir zu Langen zurück. Keiner ist hier so zahlreich vertreten wie Heine. Am bedeutendsten nach ihm erscheint M. Slevogt mit dem Umschlag: „Eine Leidenschaft“. Slevogts Vorzug und Stärke liegt in seiner enorm gesteigerten Sehfähigkeit und Vorstellungskraft, die ihn die eigenartigsten Bewegungen und Farbenkontraste und — Mischungen entdecken und mit schneller und sicherer Leidenschaftlichkeit wiedergeben lässt. Bei ihm ist alles Temperament, zuckende Bewegung. Er kennt eigentlich nicht die Linie an sich; aber er verliert sich ebensowenig in verschwimmende Farbensymphonien. Seine Technik giebt ihm das Mittelding, schwankend zwischen Linie und Farbe und beides zugleich. Auf dem vorliegenden Blatte ist der davonschreitende Mann, den rotgelbe Flammen umzüngeln, in der absolut

sicheren und neuen Wiedergabe der momentanen Bewegung ebenso frappierend und echt, wie der von rotblondem Haar umwallte Mädchenkopf, der hinter ihm visionär erscheint, und die brennende Lampe, deren glühender Schein spukhaft grelle Lichter über das Gesicht wirft, in herrlichen Farben excellieren. Das Ganze — sonderbar in der Anordnung, eigenartig und packend in der Vorstellung — birgt in seiner tollen Excentric wahre Reize, die unstät hin und her flackern; mit scharfer Sicherheit hat der Künstler etwas tief Innerliches, Erlebtes, Klargeschautes geformt, ohne sich dessen recht bewusst zu sein — ein Zeugnis seiner tiefen, glühenden Phantasie.

II.

In „Asche“ und „Nathalie Madoré“ zeigt Steinlen all die Vorzüge, die man an ihm bewundert. Er ist bei weitem nicht der Eigene, wie etwa Heine, bei weitem nicht der Eigene wie Slevogt; aber er ist Franzose, und er ist ein guter Franzose, ein echter, tüchtiger Schüler einer guten, nie verloren gegangenen französischen Tradition. Eine leichte Sicherheit, ein weises Masshalten ohne Ueberschätzung der eigenen Kräfte, ein freies, wenn auch ein wenig echt französisch konventionelles Farbengefühl und Ungezwungen-

heit und angenehme Nachlässigkeit der Zeichnung — all das sind Vorzüge, die mehr erwarten lassen, als sie halten könnten — eine Eigenschaft, die den meisten Franzosen eigen ist. Steinlen weiss genau, was er kann und was er nicht kann; er steckt sich keine wolkenhohen Ziele, wie unsere guten Deutschen, auch die kleinsten Seelchen oft thun, um dann elend aus allen Himmeln zu stürzen. So schält sich aus seinem Können allgemach eine feine Persönlichkeit heraus. In der „Asche“ ist namentlich der Kopf des in Sinnen versunkenen Lebemannes von einer herrlichen Leuchtkraft und Plastik der Farbe. Der Rauch seiner Cigarette schlängelt sich — ein nicht gerade durch Originalität überrachender Gedanke — um die in seinen Gedanken vorüberhuschenden Gestalten, die in Dunst und Rauch sich wieder auflösen. Die Tönung — und das ist neben der sicheren Anordnung der Vorzug des Blattes — ist eine wunderbar leise; schonend, zärtlich wie im Winde sich bewegende Blütenblätter. Das zweite Blatt „Nathalie Madoré“ erfreut ebenso als treffliche Aktstudie einer halb entkleideten, auf dem Bettrand sitzenden weiblichen Gestalt, die mit einer entsetzlichen Abgründigkeit der Empfindung auf den Beschauer starrt, wie durch die

43 konzentrierte sichere Bescheidung in der Farbe: schwarz und graugrün.

III.

Leichte, zuckende Laune und eine eigene, wenn auch nicht tiefe Phantasie: Chérét, den man den Vater der Affichen nannte. Er hat drei Blätter: Pariserinnen“, „Im eigenem Licht“, „Herz und Geist“. Dieselbe springende, tanzende, prickelnde Bewegung in den Figuren, die, wie losgelöst von der Erde, reine Ausgeburten der Laune des Künstlers scheinen, wie in den nach Hunderten zählenden Plakaten. Etwas Handwerksmässiges haftet ihm an. Die ewige Gleichmässigkeit seiner Erscheinung wirkt ermüdend; um so mehr, da er auch in seinen Farben eine erstaunliche Beharrlichkeit und Einseitigkeit kultiviert; citronengelb und blau sind fast bis zur Ermattung wiederkehrende Zusammenstellungen. Das alles muss man wohl zugeben. Wenn man jedoch seine zeitliche Stellung bedenkt und danach gerecht sein Verdienst abwägt, so muss man ihm eine sprudelnde Trefffähigkeit, eine intelligente Linienführung wohl zugeben und beides an ihm mit relativer Bewunderung anerkennen.

IV.

Schlittgen liebt eine federspitze Linie und pflegt

diese — als Zeichner der „Fliegenden Blätter“ — mit Bravour und nie ermüdender Langatmigkeit. In dem Blatt: „Golgatha“ hat er diese ihn kennzeichnende Eigentümlichkeit vergessen. Die Situation — wohl aus dem Inhalt des Buches entnommen — ist etwas gewaltsam und zeigt eine etwas anrüchige Theatralik. Ein Franzose küsst im Todeskampf den neben ihm auf dem Schlachtfeld zurückgelassenen toten Deutschen; weiterhin verreckt ein Pferd. Ein düsteres Feld; blutrot leuchtet der Himmel. Das Ganze riecht zwar etwas allzusehr nach Illustration; immerhin ist der Gegenstand in Inhalt und Farbe scharf angefasst und packt durch seine lebendige Wiedergabe unwillkürlich.

V.

Auf einem schokoladfarbenem Untergrunde ranken sich grünlichweisse, zarte, weiche, schwanke Wasserpflanzen aus einem dichten Büschel von Schilfhalmen empor. Hermann Obrist, der durch seine Stickereien bekannte Künstler, hat zu Wassermanns „Melusine“ diesen Umschlag gezeichnet, der durch seine unnachahmliche innerliche Feinheit bedeutend wirkt. In leiser, unaufdringlicher Wiedergabe klingt das Buchthema nur an.

VI.

Von den übrigen Künstlern dieses Verlages wären noch zu nennen: Raders (Erde), Wahle (J. Geiger), Forain (Aus der Welthauptstadt Paris). Es hat aber wenig Zweck, Namen aufzureihen. Eine Erwähnung verdienen noch Recnizek (Kamerad Eva, Julchens Heirat, Simplicissimus Album): er hat von den französichen Zeichnern viel gelernt; seine Laune ist essigscharf; seine Farben haben oft etwas giftiges; Br. Paul (Simplicissimus Album, Socialistische Monatshefte): er verspricht einiges, hat jedoch wirklich Einwandfreies noch nicht geleistet; seine Art ist sehr rabiat, grob; seine Dimensionen gehen ins Kolossale; so ungefähr — denkt man — müsste ein Elefant zeichnen; eine oft frappierende Sicherheit bringt einen immer wieder zu der Erwartung grösserer Erfüllung.

VII.

Diese Auswahl wird ausreichen, um ein allgemeines Bild zu geben. Ich habe die Haupttendenzen hervorgehoben und es wird nicht schwer sein, zusammenfassend den eigentlichen Gehalt und das Streben dieser Richtung darzustellen. Ich knüpfe demnach an das Gasagte noch folgende Schlussbemerkung.

Uebersieht man die Umschläge im Ganzen noch ein-

 mal und lässt sie nacheinander Revue passieren, so fällt als das allen Gemeinsame, Eigentümliche etwas auf: die bildmässige Wirkung. Der vom Buch losgelöste Umschlag macht aufgezogen den Eindruck eines planmässig komponierten Bildes, das von einem in modern-französischer Schule gebildeten Künstler herrührt. So raffiniert und gewählt sind die Farben, so exakt und sicher die Linienführung, so fein der Gedanke. Und noch eine zweite Eigentümlichkeit merken wir: die geschmackvoll und zweckentsprechend abgewogene Komposition. Das ist die einzige Konzession, die der Künstler der Praxis macht. Wenn auch das Bild meist ohne Unterbrechung bis auf die Rückseite ganz hinübergreift, so ist doch immer, äusserst ungezwungen und gelungen, die Teilung des Umschlags nach dem Gesetz des Gegenstandes, für den er bestimmt, berücksichtigt. Es zeigt sich auch hier wieder ein durchgebildeter Geschmack, der sich in der absolut sicheren Anordnungsweise bewährt. Man merkt also bald, der Gebrauchszweck ist nicht leitender Gesichtspunkt. Zwischen Künstler und Drucker steht der Verleger, der für die Vermittlung sorgt; der Künstler blieb immer der Künstler, er schuf nicht den Band aus dem Ganzen heraus. Und das ist der

47 grosse Fehler; der Umschlag ist nie organisch; er ist etwas Aesserliches, das man beliebig entfernen kann, das dann für sich wirkt. Und so ist das Resultat: Zugegeben alle Feinheiten der Behandlung, birgt diese Art, die Sache anzupacken, keine Zukunft in sich, weil sie im Grund etwas ganz Altes ist; die Maler haben sich nur die Erfahrungen der modernen Maltechnik zu nutze gemacht und malerische Qualitäten auf einen gewerblichen, praktischen Gegenstand übertragen. Es ist vielleicht übereilt, hier ein festes Urteil aussprechen zu wollen, wo man im einzelnen sicher gute und tüchtige Qualitäten anerkennen muss. Aber ein Urteil bindet nicht; über Nacht kommt ein Künstler und wirft die Regeln über den Haufen und mit ihnen auch die aus der Sache selbst gewonnenen Erkenntnisse.

I.

Das Teure ist nicht immer das Rationelle; das Kostbare nicht immer das Praktischere. Wenn der damals junge Verlag Schuster und Löffler die Kosten hätte aufwenden wollen, die ihm vielleicht zu hoch waren, wenn ihm die Künstler in gleicher Qualität und Zahl zu Gebote gestanden hätten, wenn die Gelegenheit sich ihm so in gleicher Weise geboten hätte — vielleicht würde er den gleichen Weg wie Langen eingeschlagen haben. Vielleicht leitete ihn auch das wohlbegründete Bestreben, den Büchern seines Verlages von vornherein eine markante Prägung zu geben, dass sie sich sofort als zu ihm gehörig auf den ersten Blick auswiesen. Thatsächlich — und das bringt mich mit zu der oben ausgesprochen Vermutung — zeigen einzelne Bücher, die einer solchen — bildnerischen — Ausstattung für würdig gehalten wurden, annähernd

49 die gleiche, rein künstlerische Richtung wie der Münchener Verlag. Ich erwähne „Die Barrisons“, von denen ich oben schon gesprochen habe und die in diesem Verlage erschienen sind. Mag dem nun sein, wie ihm wolle — diese Frage wird der Verlag selbst nur richtig entscheiden können. Auch ging er seinen Weg nicht bewusst und von Anfang an auf das Ziel los. Erst nach und nach wurde er in der Frage des Buchäusseren immer mehr konsequent. Der Weg lässt sich an der Hand der Umschläge gut verfolgen.

II.

Zuerst nehmen wir da ein Tasten, ein Versuchen, ein Anlehnen wahr. Ging man auch nie so weit wie Langen, so glaubte man doch zuerst des Bildes nicht entbehren zu können. Man beschränkte von vornherein das Bild jedoch auf die Vorderseite. Darin kündigt sich schon ein Fortschritt an. Dieser Fortschritt war künstlerisch vielleicht ein Fehler. Die Langenschen Umschläge, die Vorder- und Rückseite ohne Bruch bedecken, stehen künstlerisch höher, ihr Gedanke ist auch folgerichtiger zu Ende gedacht; praktisch jedoch — kunstgewerblich — ist diese Mischgattung ein Fortschritt. Sie kennzeichnet schon eine gewisse Rücksichtnahme auf das Buch, dessen

Aeusseres der Umschlag bilden soll. Die Freiheit der künstlerischen Laune legt sich Fesseln auf zu Gunsten der Praxis.

III.

Leistikows „Wüste“ und „Jerusalem“ gehören hierher. In gedanklicher Konzentration und malerischer Ausführung gleich wertvoll. Namentlich das letztere — in einer weiten, dunklen, verlassenen Ebene des geheiligten, alten Landes leuchten sonnengelb die Dächer, die Zinnen, die Mauern des alten Bibelstadt; wie aus einem versunkenen Märchen steigt es als Vision hervor; weithin strahlt darüber das Kreuz — übt durch die tiefe Glut der Kontrastfarben (gelb und ein dunkles schwarzblau) eine eindringliche Wirkung. Ebenso gelungen ist die „Wüste“ in der verschollenen Gelassenheit und Mattheit der Stimmung der weiten Ebene, die wie ein stiller Traumwinkel vor uns liegt. In dem Umschlag von Fidus zu „Hohe Lieder“ kann man höchstens die Straffheit des Gedankens, die den Ton der Gedichte wiedergeben will, anerkennen; dagegen wirken die Farben — grau, weiss, gold — trivial, wie dieser Künstler überhaupt mit der Farbe nicht viel anzufangen weiss. Die „Stickluft“ desselben Künstlers ist ebenso gut ge-

51 dacht, leidet jedoch, weil sie, auf jeden dekorativen Schmuck verzichtend, sich zur blossen Illustration des Titels erniedrigt. Merkwürdig kleinlich und kenntnislos wirkt die Titelzeichnung von Stuck zu „Studentenbeichten“, die wohl nur dadurch, dass ihre Entstehung ziemlich weit zurückliegt, einigermassen verständlich und entschuldbar ist. Raschkas Zeichnung zu „Ellis Ehe“ leidet sehr durch die störende Einschachtelung und die gänzliche Unmotiviertheit der Anordnung; eine unmotivierte Bucht, eine unmotiviert hineinragender Kopf, eine unmotivierte Umrahmung; dazu ein unmotiviertes Feuer, dessen einzige Existenzberechtigung sich dadurch dokumentieren soll, dass aus dem Rauch sich die Buchstaben des Titels bilden. Ein verblüffend neuer Gedanke! Das Ganze soll wahrscheinlich sehr „stimmungsvoll“, wohl gar „symbolisch“ sein. Leider befriedigt diese Pfennigssymbolik nicht, und die Farben — mattblau, hellgelb und ein zahmes Grauschwarz — wirken ebenso flau als der Gedanke. Die Verdienste dieses Verlages auf diesem Gebeite liegen in anderer Richtung. Doch bevor ich darauf eingehen kann, muss ich vorher noch dreier Künstler Erwähnung thun, die keinem bestimmten Ver-

lag angehören, die ich aber nicht übergehen darf; sie gehören an diese Stelle: Hirzel, Sattler, Eckmann.

IV.

Eckmann wird gewaltig überschätzt; man kann ihm nicht vorwerfen, dass er sich drapiert und Fülle heuchelt, wo Leere gähnt. Auch kann man ihn wohl nicht gut unbefugten Aneignens beschuldigen. Aber es hat den Anschein, als wäre ihm, nach gründlichen Arbeiten, die Anerkennung, die er fand, nicht förderlich gewesen. Es scheint oft, als liess er sich allzusehr gehen. So ist die Anordnung in seinen Verzierungen oft gezwungen und unmotiviert; menschliche Gestalten, Köpfe mit charakteristischem Ausdruck schöpft er nicht aus eindringlichem Studium, während er andererseits zur rein dekorativen Gestaltung des Menschen noch nicht vorgedrungen ist. Was er wirklich kann und mit breiter, saftiger Frische und Natürlichkeit, die sehr erquickend anmutet, giebt, das sind die Blumen-Umrahmungen, namentlich die schweren, traumhaft in Ueberfülle gesenkten Dolden; die malt er mit wirklichem Verständnis. Im „Pan“ und in der „Jugend“ finden sich solche Stücke. Von seinen Umschlägen nenne ich: „Vom Weibe“, „Eine

53 glückliche Ehe", „Maria", „Aus dem ersten Universitätsjahr", „Herodias", „Gesellschaft" und Umschläge der „Jugend".*)

V.

Auch Sattler erfreut sich einer Beliebtheit, die er noch nicht gerechtfertigt hat. Bekannt ist er durch seine Anlehnung an das Mittelalter. Aber bei einigermassen objektiver Prüfung wird man ausser diesen geborgten Reminiscenzen an vergangene Zeiten nicht viel Lobenswertes finden. Nun ist Pietät etwas sehr

*) Die Umschläge der „Jugend" sind meist nur Bilder, die zufällig als Umschlag benutzt wurden. Das ist zum Teil berechtigt, da die Hefte wegen ihres geringen Umfanges eine besondere Gewandung nicht fordern; das ist aber auch der Grund, weshalb sie hier nicht mitzählen. Ihre Leistungen suche man in den Umrahmungen, Leisten, Vignetten, worin der „Simplicissimus", der sich mit wenigem bescheidet, mit ihr wetteifert. Hervorzuheben wäre ausser den Eckmannschen Schwänen noch Christiansen (ein rotgrünes Rundfeld mit zwei jugendlichen Köpfen, er hat auch einen guten Umschlag für die graphische Kunstanstalt in Hamburg geliefert). v. Recnizek, seine leichte flotte Idee, seine lebhaften, stechenden Farben — lila, gelb — habe ich schon oben erwähnt; von ihm rührt noch ein Noten-Umschlag her: Am Isarstrand. Br. Paul, J. R. Witzel; Witzel zeichnete für den Verlag Pierson in Dresden 9 Blätter. Seine weiblichen Gestalten, die er bevorzugt, sind unruhig, hastig, trotz der Starrheit, mit der er seine langgezogenen Linien schwingen lässt. Seine Farben zeigen eine krasse Buntheit und dienen zum Ausdruck seiner oft oberflächlichen Phantasie und Psychologie.

 schönes; wenn sie jedoch zum gedankenlosen Nachbeten und zum Verdecken einer eigenen Nichtigkeit dient, — so ist sie eben nicht mehr etwas Schönes und nicht mehr Pietät, sondern Verlegenheit. Eigenes vermag Sattler nicht zu geben; was eigentlich hinter seinem ganzen künstlich aufgebauschten Wesen steckt — nämlich das Nichts — erkennt man, wenn er die Krücke alten Stiles fahren lässt und auf eigene Faust operiert. So giebt es, nichts Hohleres und Geschmackloseres, das auf den ersten Anblick allerdings imponierend wirken kann, als z. B. seine zu Festlichkeiten gezeichneten Karten und seine Umschläge. Keine Spur von Empfindung, keine Spur von Farbenfeingefühl, keine Spur von dekorativem Geschmack. Dagegen viel Mache, äusserlichste Mache. Relativ Gutes hat Sattler, unterstützt durch das Material — grosse braune Pappe — in dem Umschlag zu „Pan" gegeben, wo er sich bescheiden musste und gerade in dem kleinen Feld, oben in der linken Ecke, das in grossen Lettern den Namen der Zeitschrift und den Kopf trägt, etwas Befriedigendes schuf.

VI.

Hirzel hat die von Hermann komponierten Lieder ausgestattet, mit viel Geschmack, ja mit einer eigenen

55 Art der Darstellung. So sind „Helios“ und „Sechs Lieder“ von einer erfreulichen Frische und Originalität; namentlich das letztere ist durch die feine Weise, den warmen, schlafenden Sonnenschein in einer Waldecke durch seltsam verschlungene Linien herauszubringen, sehr gelungen. Hirzel ist vorwiegend Schwarzweisskünstler und erreicht damit die farbigsten Wirkungen; auch zieht er die Schrift schon in seinen Bereich, und so machen seine Umschläge meist einen besseren und kräftigeren Eindruck als seine oft spitzen und stacheligen, der Wärme und Luft entbehrenden Zeichnungen.

I.

Der Verlag Schuster und Löffler that nun einen äusserst glücklichen Schritt, wodurch für die Buchausstattung eine neue Aera eingeleitet wurde. Bis dahin war das Papier nur dazu da gewesen, farbig bedruckt zu werden; es verschwand unter dem aufgedruckten Bild, war glatt und ohne Rückgrat. Der Verlag griff auf den Zweck des Gegenstandes zurück und schuf dadurch etwas Neues, legte den Grund zu einem neuen Umschlagstil, indem er das Papier mit in die künstlerische Behandlung des Buch-Aeusseren zog. Man nimmt nun eine rauhe, starke Pappe, die sozusagen Persönlichkeit hat; sie ist wohlthuend für Auge und Hand. Diese Pappe giebt man in den verschiedensten Farben, weiss, gelb, braun, schwarz, rot. Die Derbheit dieses Stils wirkt wohlthuend und reinigend. Wir wollen in einem Schaufenster keine Kabinettstücke moderner Malerei sehen.

Als die beiden hervorragendsten Stücke dieser Gattung sind zu nennen: Leistikow, „Auf der Schwelle“, Vallotton, „Der bunte Vogel“. Beide Künstler sind einen verschiedenen Weg gegangen. Vallotton ist beim Bilde geblieben. Dasselbe ist jedoch erstens seines Rahmens beraubt, sozusagen in die freie Luft gestellt, zweitens aufs einfachste reduziert. Ein feister, absonderlicher, in seinem drolligen Ernst urkomischer Vogel sitzt zwischen Gräserhalmen auf dem Rahmen, der das Feld für den Titel ausspart. Mit der wohlthuenden, freien Kraft des Materials stimmt die urwüchsige, breite Technik des bunten Holzschnitts prachtvoll zusammen; nirgends kleinlich, nirgends ängstlich, operiert der Künstler nur mit breiten, einfarbigen Flächen und erzielt so eine einheitliche, monumentale Wirkung. Leistikow ist noch kühner, noch neuer, er geht noch weiter; er stilisiert bewusst mit dem grandiosen Feingefühl, das diesem Künstler eigen ist. Er verzichtet auf Bildwirkung gänzlich. Der untere Rand, der danach aussehen könnte, giebt in grotesker Starrheit dargestellte Schwäne auf Wellen mit Seerosen; er dient nur dekorativen Zwecken. Grandios geht Leistikow mit den Buchstaben um. In

 breiten, kräftig stilisierten Lettern steht der Titel. Indem der Künstler so jedem einzelnen Buchstaben beinahe Persönlichkeitswert wieder lieh, gab er etwas, das in seiner Art damals einzig dastand. Es war etwas ganz anderes, als das, was er in seinen anderen Umschlägen, die ich schon erwähnte, vertrat. Keiner von all den Umschlägen gleicher Art übte eine so dauernd anhaltende, rein sinnliche Wirkung aus.*)

III.

Ich habe das Wesen und den Sinn dieser zweiten Art der äusseren Buchausstattung an den Beispielen hinreichend erläutert; es bleibt da nur noch wenig zu sagen. Die praktischen Vorteile liegen klar vor Augen. Durch die Einfachheit und Derbheit der

---

*) Von diesen nenne ich als der gleichen dekorativ-kunstgewerblichen Richtung mehr oder weniger folgend: Vallotton „Schlangendame", Schäfer „Jakob und Esau", Baluschek „Weib und Welt". Ja selbst ein sonst minderwertiger, weil unpersönlicher Macher wie Scholz, der sonst in seinen Bild-Umschlägen so unangenehm trivial ist, bekommt dadurch Rückgrat: „Der standhafte Zinnsoldat", „Die Lieder des armen Kurti" haben durch diese einfache, sinngemässe Art der Behandlung viel an Kraft gewonnen. Selbst wenn der Umschlag auf jeden Schmuck verzichtet, und die wuchtige Pappe nur den Titel in kräftigen z. B. roten Lettern trägt — Weiss „Des Lebens ewiger Dreiklang" Schäfer „Die zehn Gebote" bewegen sich in dieser Richtung — selbst da muss man noch ein angenehmes Gefühl beim Ansehen, beim Anfühlen empfinden.

59 Farbe, durch die geschmackvolle, einleuchtende Gruppierung der Titel fällt ein solcher Umschlag in der Auslage sofort in die Augen. Wenn man ausserdem bedenkt, dass man ein Buch in der Hand trägt und den Umschlag mit den Fingern berührt, so wird man sich sagen, dass ein solcher Umschlag dauerhafter sein Aussehen bewahren wird. Mit den Fingern auf einem komplizierten Farbendruck hin und her zu gleiten — vielleicht in glühender Sommerhitze — ist keine angenehme Sache. Auch auf die Art, wie man selbst reagiert, muss Rücksicht genommen werden; bei der Pappe ist die körperliche Berührung nur angenehm. Damit ist nicht gesagt, dass dieser Weg der einzige ist und damit nun das Ziel der Ausstattung erreicht ist; dieser Weg empfiehlt sich, da er rationell ist. Thatsächlich haben denn auch die meisten Künstler danach mit diesem günstigen Resultat gerechnet. Man ist nicht einseitig vorgegangen; hier und da hat man neue Anregungen in der künstlerischen und gewerblichen Empfindungsweise aufgegriffen und verwertet, und der Charakter der Ausstattung hat dadurch ein sehr wechselvolles Aussehen erhalten. Gerade diese Vielseitigkeit ist ein Beweis für die Brauchbarkeit, und fast alle darnach auftauchenden neuen Arten

haben hier ihre Vorbilder; man ist zuerst vielleicht überrascht und durch eine neue Nuance frappiert; aber immer wird man spüren, dass hier die Wurzeln der Entwickelung liegen, wenn man auch zugiebt, dass mit jedem Tage unsere Betrachtung neue Gesichtspunkte gewinnen kann.

Sechstes Kapitel.

I.

Inzwischen war aus einem anderen Kreise Unterstützung gekommen. Die „Blätter für die Kunst“ kamen zwar anfangs nicht in die Oeffentlichkeit; demgemäss war ihr Einfluss auch ein beschränkterer; man nahm als ganz persönlichen Geschmack, ja Laune in Kauf, was redliche Arbeit war und gestattete diesem fremden Geist nicht, über eine bestimmte Grenze sich dem eigenen zu nähern. Bald aber fiel diese Schranke, und die bisherige Abgeschlossenheit trug nun wiederum dazu bei, die Aufmerksamkeit in erhöhtem Masse hierher zu lenken. Es kam diesem Kreise zu statten, dass er sich vor dem öffentlichen Treiben zuerst zurückzog. Dadurch hatten sie den Vorteil für sich, uneingeschränkt das zu verwirklichen, was ihr innerlichst überzeugtes

Streben war. Sie hatten keine Rücksicht zu nehmen. Was sonst eine Folge der Konkurrenz war, ein zufälliges Arbeiten, das sich vielleicht befestigte, da es dem Zweck entsprach, das wurde hier bewusstes Streben. Daher bemerkte man dort immer noch Anhängsel, störende Nebensächlichkeiten, die zeigten, dass eine absichtliche Neuerung noch nicht im Werden war. Daher wurde hier dieses Neue gleich in einer Form geboten, die den Intentionen der Verfasser vollkommen entsprach. Die Berührungspunkte sind vorhanden und für den, der Vergleiche anstellen will, leicht zu erkennen; aber durch die ganzen Umstände bot sich diesem Kreise von vornherein die Gelegenheit, hier etwas zu geben, das vielleicht nicht durch seinen thatsächlichen Inhalt — darüber kann es verschiedene Ansichten geben — wohl aber durch den Geist, von dem es getragen, mustergültig genannt zu werden verdient. Was früher ein oft zielloses Suchen war, wurde hier durch Intelligenz und Geschmack zur Daseinsberechtigung erhoben und damit in seiner Existenz dauernd befestigt und gesichert. Rückwirkend erhielt die kunstgewerbliche Richtung hierdurch Vertrauen zu sich selbst und in gewisser Hinsicht ein Ziel.

Der Künstler dieses Kreises ist Melchior Lechter. Merkwürdig ringt in ihm Altes und Neus. Er hat eine starke und sichere Lust zum Kunstgewerbe; ohne Konzessionen zu machen, lässt er diese losgelöste, reine Kunst wieder in das ganz alltägliche Leben, das uns umgiebt, einströmen. Es wirkt ein Geist in ihm, der ihn mit vergangenen Zeiten seltsam verbindet. Es sind nicht nur die guten alten Traditionen, die in ihm lebendig werden. Es treibt ihn, seine Werke über das gewerblich-praktische, einfache, sinngemässe hinauszuheben, ihnen etwas Feierliches, Getragenes zu verleihen, die Melodie seiner Seele hineinströmen zu lassen. Formen, die für uns fremdartig, ja schon erstarrt schienen, weiss er damit ein tiefes und echtes, mit seinem innersten Empfinden getränktes Leben zu verleihen. Von seinen Umschlägen erwähne ich sechs: Ulais, Katalog (zu der Ausstellung seiner Werke), Katalog (der Landshuter Leinenweberei), Kalender 1896 und 97 (des Tierschutzvereins), Noten (von Wintzer). Allen ist die praktische Wahl des Grundmaterials gemeinsam. Unter seinen Händen wird alles ornamental, architektonisch, dekorativ. Er zieht alles, was zum Umschlag

 gehört, in seinen Bereich und alles dient ihm zum lebendigen Ausdruck seines persönlichsten Empfindens. Er ordnet die Reihenfolge der Schrift, prägt die Buchstaben in eigener Stilisierung, bestimmt die wechselnde Farbe derselben. Er lässt nie ein Blatt aus seiner Hand, das nicht vollständig in der Zunge seines Geistes redet und nie arbeitet er mit wertlosem Material oder täuscht über die eigentlichen Eigenschaften des Verwendeten. Sicher und kräftig behandelt er die Formen. Der Umschlag zu den Noten von Richard Wintzer ist ein echtes Stück von seiner Hand. Das Papier — das übrigens bei all seinen Blättern, wechselnd, immer gleich praktisch, fest und wohlthuend ist, ein Zeichen, dass er es bewusst berücksichtigt — ist hier angenehm mürbe. Die Farben: rot und schwarz, beide tief und satt. Den Hintergrund bildet ein sonniges Licht, das nach allen Seiten gleichmässig seine zuckenden Strahlen wirft. Ein Antlitz blickt empor, in tiefste schmerzvolle Sehnsucht getaucht. Auf schwarzem Grunde leuchtet der Heiligenschein. Von droben empfangt er die Krone seines Leides und seiner Lust. Die kräftige Zeichnung wirkt wunderbar eindringlich. Ich erwähne noch den Katalog der Leinenweberei; hier bilden

65 Blumen den ornamentalen Schmuck. Die Farben: gelb, grün und schwarz. Mit dem dichten Laub eines Baumes schliesst das Blatt oben ab. Ich spreche später noch einmal ausführlicher von Lechter; seine Bücher werden, je mehr er sich damit beschäftigt, immer einheitlicher; sie sind aus dem Ganzen geschaffen; er bringt ihren Gehalt umdeutend zur Anschauung. So müssen sie auch als Ganzes genommen werden. In ihm schlummert eine tiefe, leuchtende Mystik; in seinen Werken lebt oft eine unausgesprochene Wonne und Seligkeit, und die ruhige, grosse Stille, die da um ihn webt, lässt dann seine Empfindungen zu Offenbarungen werden, die plötzlich Wunderquellen öffnen. Ein tiefes In-Sich-Versunkensein, ein stilles Lauschen in die Gründe der Seele und ein tastendes Nachdeuten — das ist das Wesen seiner Kunst.

Zweite Hälfte.

I.

Die Buchausstattung zerfällt ihrer Natur nach in äussere und innere. Der Drang, die Gegenstände des äusseren Lebens, die uns umgeben, mit dem Stempel unseres Geistes, unserer Seele zu versehen, so dass sie erst von uns geschaffen und geformt erscheinen, kam dem Buch allmählich zu gute. Langsam, zuerst nur mit schüchternen Versuchen hat der Zug zum Dekorativen endlich ein Gebiet ergriffen, das fast ganz brach lag. Was nun die äussere Buchausstattung zuviel bekommen hat, das fehlt dem inneren Bilde. Vor der Buntheit, die einem aus den Auslagen der Buchläden entgegenspringt, möchte man oft die gepeinigten Augen schliessen und ein wenig Mässigung und Geschmack empfehlen; öffnet man jedoch ein Buch, das dergestalt auf der Aussenseite die Signatur des neuen Ichs trägt, so hat man

das alte Lied, das alte Leid. Der Umschlag ist neu geworden — jawohl! Die Typen, das Innere ist gleich geblieben. Gleich alt, gleich vermodert, gleich langweilig. Schwer und weitliegend scheint die Idee, eine neue, moderne Type zu gestalten, dem Buche im Inneren ein Aussehen zu geben, dass ich sofort weiss: dieses Buch hier redet nicht in alter Zunge. Den klaffenden Widerspruch zwischen aussen und innen ahnte man wohl, man suchte ihm mehr oder weniger offenkundig und geschickt abzuhelfen. Um den Kern der Sache ging und geht man herum. Die Typen blieben die gleichen, die ganze Art, wie man die Sache anfasste, blieb die gleiche. Der Illustrator verwandelt sich wohl in den Dekorator, und Heine, Eckmann, Vallotton zeichnen ihre Vignetten, die das Innere des Buches modern beleben. Eine geistsprühende, prickelnde Zeichnung, die in die Nerven geht, steht ruhig neben den alten, ewig gleichen Typen, auf denen der Staub der Jahrhunderte lagert. Man müsste annehmen, für jeden, der ein feines Gefühl für durchgebildete Harmonie des Ganzen besitzt, müsste diese Stillosigkeit etwas Beleidigendes haben. Die Thatsachen sprechen dagegen; man nimmt es ruhig hin. Man hat kein

Gefühl dafür, wie lächerlich in einem modernen Interieur diese Bücher wirken müssen, aus denen die ganze Ledernheit toter, vergangener Zeiten uns entgegengähnt! —

II.

Die beiden Richtungen in der äusseren Buchausstattung, die englische und die französische — die eine, mehr malerisch, setzt ein Bild auf den Deckel, die andere, mehr architektonisch, sucht durch Anordnung der Typen zu wirken — haben nicht so sehr das Innere beeinflusst. Als Weiterbildung der malerischen ist es zu betrachten, wenn man den Text unterbricht, abschneidet, kurz: verziert, mit Zeichnungen, Vignetten. Diese Art, wie gesagt, ist mehrfach angewendet worden, zumal da sie, vielleicht im Absterben, von der japanischen Kunst, die viele Vorbilder lieferte, neu angeregt, neu belebt wurde. Auch ging man auf die alten Deutschen, noch mehr die französischen Handschriften gern zurück. Hierbei blieb man stehen; es war das natürlich und konnte sich nicht anders entwickeln. Was die englische Richtung anlangt! Sie ging weiter, aber nicht tiefer. Sie schuf zwar ein ganzes, neues Bild, aus Antiquarischem und Modernem seltsam gemischt, das wohl

 eines einzelnen Sehnsucht zu befriedigen im stande war, das aber keine Gewähr bot für eine Fortentwickelung, die der allmählich heranreifenden Allgemeinheit entspräche. Sie trug krankhafte Keime in sich. So wunderbar manche englischen Bücher als Ganzes wirken — sie sind nicht, man muss das zugestehen, wie sie eine grössere Menge, die in sich bestehende und lebende Gesundheit verlangt. William Morris befriedigt ebenso sehr den einzelnen, wie er sich von einer naturgemässen Weiterentwickelung weit entfernt. Solche Naturen haben etwas Berückendes an sich; sie reden mit Feuer, man wird immer warm bei ihnen und eine Zeitlang blenden sie so, dass alles andere scheinbar zurücktritt. Indem sie immer das Ganze im Auge haben, und dieses immer und bei jeder Gelegenheit mit dem ganzen Gewicht ihrer Persönlichkeit vertreten, mischt sich in ihr verhaltenes Pathos eine gewisse Beschränktheit, eine Dosis Dilettantismus, Eigenschaften, die in dieser Mischung einen unwiderstehlichen Reiz ausüben. Aber wenn die Wolke, in der diese Persönlichkeiten kommen, verdunstet, treten die letztgenannten Seiten ihres Wesens immer schärfer hervor. Wenn man dann zusieht, entdeckt

73 man viel Liebhaberei und Enge und das Bestreben, ein kleines, schönes Gefühl, das sie Vergangenes mit Liebe ansehen und durchglühen lässt, übermässig auszudehnen und anderen als festen Massstab in die Hand zu geben. Etwas Verführerisches haben diese Naturen an sich; etwas Demagogisches, Beglückendes. Sie haben ein Geheimnis um sich, trotzdem man sie schon kennt. Doch muss man sich ihnen verschreiben, um dies Geheimnis ganz zu lüften. Geht man an ihnen ganz vorbei und weiter, so fühlt man, dass es ein Mangel war, der einen aus dem so reichen, umgrenzten Garten dieser Menschen, die so süss redeten, — so süss, als trügen sie Ketten — trieb: ein Mangel an geistigen Qualitäten! Sie wollten das Leben verschleiern und ausruhend sich und anderen ein Glück schaffen, dessen geheimer Sinn und Bedingung ein Stillstehen, ein Träumen, ein Zurückblicken ist. Wenn ihm daher auch das Verdienst zuzuerkennen ist, dass er als erster sich dem Problem näherte, die Typen zu erneuern, so muss man doch betonen: *genähert* hat. Denn was er gab, war eine Wiedererweckung alter Melodien, die von ihm, von seiner Seele den Klang bekamen. Er stellte sich seine Typen selbst her; er vertiefte sich mit Freude in die

alten Handschriften und grub und grub; verband Eigenes mit Altem; durch das Zusammenwirken dieser Thätigkeiten schuf er wohl Ganzes, jedoch nichts Neues. Seine Bücher — die meisten folgen seinen Spuren — tragen den Stempel einer Romantik; einer Flucht; einer Flucht in die Vergangenheit. Sie führen uns in das Mittelalter zurück; wecken Erinnerungen an Klöster, Burgen und Städte; eine Stille breitet sich aus; wir sehen den Mönch mit Liebe über seinen Text gebeugt. Die Bücher haben einen seltsamen Zauber in sich; wie schlafende, wie verirrte, wie suchende Jungfrauen; im Erwachen tasten sie zaghaft um sich. Wenn wir das Verdienst des Engländers formulieren wollen: William Morris ist ein tüchtiger Pionier, aber zu sehr Gelehrter, zu sehr nachempfindender Künstler, um der Praxis zu dienen; seine Persönlichkeit, seine Wünsche, die nach Befriedigung, nach Erfüllung hungerten, waren mächtiger als seine Absichten. Und so liegt trotz vieler Anregungen in seinem Wollen viel Stagnierendes, etwas, das wie Trauer, Flucht, Vergangenheit aussieht. Das Schicksal aller Vorläufer, die eine grosse Bewegung verkünden.

Von Morris und seiner Schule führt kein Weg weiter zu neuen Ergebnissen. Man ist bei dem alten stehen geblieben, rückwärtsschauend, ausbauend, ergänzend. So wurde der rückwärts gewandte Geist des Engländers für die Entwickelung ein Stillstand. Der Fortschritt, der in seiner Richtung gegenüber der frauzösichen lag, war der, dass er das Buch als etwas Ganzes betrachtete, das von A bis Z, will sagen vom Umschlag bis zur Mitteilung des Druckortes auf der letzten Seite, den Stempel der Einheitlichkeit an sich tragen musste; dass man dem Text nicht äusserlich etwas Schmückendes bald hier, bald da in holder Sinnlosigkeit zufügen dürfe, sondern dass das Innere des Buches sich organisch dem Ganzen eintügen, sich ohne Widerspruch aus dem Gegebenen herausentwickeln müsse. Der Stand war nun folgender: kurz bezeichnet: allgemeinste Hilflosigkeit; den Ausweg, die einzige Rettung sieht man in einem immer ratloser werdenden Eklekticismus. Man baut Stützen, vielleicht kostbarer Art, die das morsche Gebäude tragen sollen, wo ein nach einfachsten, natürlichen Grundsätzen gebautes neues Haus genügen würde. Franzosen, Engländer, Japaner, Mittelalter

liefern Vorbilder, die man gern uud sklavisch kopiert. Bezeichnend für diese Epoche ist, dass man energisch bestrebt ist, auf alle mögliche Weise um den Kernpunkt der Sache herumzugehen! Man schont mit ängstlicher Sorgfalt die Type, man sucht dem Buch im Innern die alte Starrheit zu erhalten; nichts Auflösendes will man, keine freie, originelle Anordnung, nichts in neuer Gliederung gleichmässig Aufgebautes, von Anfang bis zu Ende Durchkomponiertes. Der Umschlag ist neu; ab und zu, wenn auch selten, spüren die Künstler die Notwendigkeit, das Vorblatt mit in den Bereich ihrer Thätigkeit zu ziehen; dann aber hat man immer das Gefühl, als wäre ihnen hier ein donnerndes Halt zugerufen worden; sie wagen sich nicht über die geheiligte Grenze. Ja — derjenige, der dann endlich den Bann brechen und, die Gesetze des Dekorativen auch im Innern anwendend, dem toten Buchstaben Leben einhauchen, die starre Anordnung in ein lebendiges, dem sinnlichen Auge wohlgefälliges Spiel anflösen will, der begegnet allgemeiner Verständnislosigkeit. Man nimmt sich die Errungenschaften der Vorgänger, die doch als die ersten Anreger naturgemäss nichts Endgültiges geben konnten, zu Herzen und sucht sich ihre Bemühungen zu nutze

zu machen. Aber man vermeidet es, weiter als sie zu gehen.

IV.

Es entstehen nun Bücher, die sich an die Franzosen und an die Japaner anschliessen; um das beste zu nennen: Heine, die Barrisons; oder man nimmt zu der Freiheit der Gruppierung die alte, breite Holzschnitttechnik mit individueller Note und erinnert sich daran, was man aus dem Studium alter Handschriften gelernt hat, dass man früher nie eine Bild-, sondern immer nur eine Flächenwirkung mit der Seite erzielen und ausüben wollte; ich nenne Vallotton-Bierbaum „Der bunte Vogel“. Die Franzosen haben sich jedoch auf diesem Gebiet am Wettbewerb wenig beteiligt. Die Engländer machen es wieder anders. Folgen sie nicht den Lehren W. Morris’ und seiner Schüler, so lassen sie, kurz entschlossen und praktisch veranlagt, überhaupt allen Schmuck und beschränken sich auf klaren, einfachen Druck, wobei sie manchmal durch eine einfache, sinngemässe Anordnung, die viel Ueberflüssiges entfernt, ein treffliches Gesamtbild erreichen. Die Engländer fanden sich schnell in die Sachlage hinein; vielleicht, weil sie weniger Eigenes hatten und darum sich dem Fremden um so bereitwilliger hingeben konnten.

In Deutschland vergass man Morris' kühne That nicht Man wagte sich an die Type heran. Druckereien, deren Besitzer Geld und guten Willen hatten, thaten sich mit Verleger und Autor zusammen und machten sich ans Werk. Man erfand nicht, man gestaltete nicht neu; man grub alte, verschollene, vergessene Typen wieder aus. Sie waren unbekannt geworden; so hatten sie oft einen eigenen Reiz. Neben einem unpersönlichen Werk wie Sattlers „Rheinische Städtekultur“, neben Fidus „Hohe Lieder“, wo sich wieder die leidige Illustration vordrängt, erschienen Bücher, die wert waren, betrachtet zu werden, weil sie eines eigenen, persönlichen Wertes nicht entbehrten. Man hatte die Anregung, die gegeben wurde, nicht unbenutzt gelassen. Andere wie Stefan George und der Kreis, der sich um ihn schart, gaben dem Drang, dem gedruckten Wort etwas Fremdartig-Feierliches zu geben, das zur Betrachtung reizt, insofern nach, als sie die Anfangsbuchstaben der Worte immer klein setzten, Interpunktionen, wo sie überflüssig, nur aus Gewohnheit gegeben wurden, wegliessen; sie wurden in diesem Streben auch durch eine wissenschaftliche Erkenntnis geleitet und gestützt. Aber sie haben da-

mit thatsächlich ihren Zweck erreicht, den sie im Auge hatten. Zu guter Letzt übernimmt man von den Engländern die Methode und verleiht so oft dem Bilde einer Seite je nach der Form eine gewisse, angenehme und fein wirkende Schlankheit oder Derbheit. Doch ging man hierin weiter als die Vorbilder, liess sich mehr von wirklich-künstlerischen wie praktischen Gesichtspunkten leiten.

VI.

Man sieht, das dunkle Streben nach Erneuerungen war überall vorhanden; am stärksten wohl in den germanischen Ländern, England, Deutschland; Belgien wird nicht hintenan bleiben, vielleicht durch die Vermischung germanischer und romanischer Elemente besonders begünstigt, wie es ja schon in mancher Hinsicht ein glücklicher Vollender war. Morris vergass man dem Anschein nach allmählich wieder. Dem Anscheine nach; denn in Wirklichkeit bleibt sein Erfolg unvergessen und wirkt still und gerade darum nachdrücklich bei den Künstlern nach, die Talent mit Intelligenz verbinden. Denn wenn man heute schon Bücher sieht, wo der Künstler oder der Autor dem Drang nachgegeben hat, sein Werk durchgreifend zu gestalten, wenn Künstler wie Lechter sich nicht damit

begnügen, dem Verleger den Umschlag zu liefern, sondern auch noch ein Vorblatt zu geben, so sieht man klar, dass Intentionen, auf das Innere des Buches überzugehen, um hier Wandel und Neues zu schaffen, wohl vorhanden sind. Es eröffnen sich, nimmt man diese Punkte als gegeben, mannigfache Aussichten und Möglichkeiten. Es ist ein ungebahnter Weg. Man muss sich vorwärts tasten. Davon wird jetzt die Rede sein müssen.

Zweites Kapitel.

I.

Ich erwähnte Melchior Lechter als den Künstler, der sich am weitesten bei der Ausstattung des Buches hervorwagte. Zum Beweise dafür führe ich die Vorblätter zu zwei Kalendern des Tierschutzvereins und zu einem Katalog der Landeshuter-Leinen-Industrie an. Bei dem Roman „Gegen den Strich" half er sich in der Weise, dass er das Bild des Umschlags zugleich — schwarzfarbig — als Vorblatt verwandte; eine Idee, die in diesem Falle wohl ein Notbehelf war, die aber von vornherein gar nicht abzuweisen ist. Erstens ist diese Wiederholung jedenfalls besser als die sonstige Frostigkeit und Gleichmässigkeit des Aussehens, die man bis zum Ekel über sich ergehen lassen muss: ich meine die Anordnung, bei der unfehlbar oben in der Mitte der Name des Verfassers steht, dann der Titel folgt und die Seite dann mit der

 Angabe des Druckortes, des Verlegers, des Erscheinungsjahres abschliesst; alles unfehlbar in die Mitte gesetzt. Gerade in dem nochmaligen leiseren Anschlagen des Tones, der uns entgegenklang, ehe wir das Buch öffneten, liegt eine Feinheit und eine Diskretion in der Durchführung der Absicht, die entzücken kann und oft besser wirkt als ein neues Bild, das die Harmonie stört, weil es neue Gedanken weckt. Wie es bei dem erwähnten „Huysmans" der Fall ist.

II.

Man muss einen Widerwillen bekommen, wenn man die Kataloge der verschiedenen Druckereien, mit allen Typen angefüllt, durchblättert; man findet bei emsigem Suchen wohl viel, sehr viel, aber nicht das Eine; man muss förmlich lechzen, eine krankhafte Sehnsucht empfinden nach Neuem, wo überall Wust ist. Ja, wenn es überhaupt einen Zug zur dekorativen Kunst giebt, muss dieser in logischer Weiterentwickelung notgedrungen auf das Gebiet führen! — Es gilt, dem Buch den Massencharakter zu nehmen; das Buch ist ein Individuum. Drama und Roman können eher Fabrikware werden, ja müssen, um sich Geltung zu verschaffen, ihrem Wesen gemäss vielleicht Zugeständnisse machen; daher lasse man diese Gattungen vor-

83 erst beiseite; gehen doch, wie uns jeder Verleger sagen kann, von einem Roman sicher 300 Exemplare an die Leihbibliotheken. Man wende sich also zu der vornehmsten Kunst, zu der, sagen wir es offen, eigentlichen Kunst, zu der Lyrik. Hier, an dem richtigen Punkte, setzen auch die „Blätter für die Kunst“ ein. Denn da die wirklich wahre, moderne Lyrik eines ursprünglichen Geistes naturgemäss nie rückschauend, sondern, weil aus dem Innersten einer Persönlickeit geboren, die sich mit sich und ihrem Schicksal auseinandersetzt, immer nur eine Poesie der Zukunft, gerichtet an einige wenige, sein kann — so ist es offenkundig, dass einer solchen Lyrik Massenabnahme zu prophezeihen ein Unding wäre; also ist ein solches Buch, notgedrungen, wie es sich aus dem Wesen einer Kunst ergiebt — Gott sei Dank — immer Individuum. Gerade deshalb ist es hier am ehesten möglich anzuknüpfen, Neues zu geben und Anregungen; dann auch für die anderen Gebiete nutzbar zu machen und fruchtbar. Das Buch muss erst wieder einsam werden, ein Kunstwerk, ein wunderbar fein abgestimmter Organismus. Dazu ist die Erneuerung der Type der gesundeste und, weil er die Sache im Kern packt, der natürlichste Weg, der am schnellsten zum Ziele führt.

Ich denke mir den einfachsten Fall, der wohl noch nie eingetreten, so schön er auch ist. Der Dichter verkauft sein Manuskript wie der Maler sein Bild: direkt. Das Buch gelangt gar nicht in den Handel. Der Bezitzer hat das einzige Exemplar in den Händen, in der eigenen Niederschrift des Verfassers. Ein Kunstenthusiast, der reich genug wäre, könnte wohl auf diese Idee kommen; wenn er den Ehrgeiz hat, Bilder von einem bestimmten Maler ausschliesslich für sich zu besitzen — weshalb soll er nicht auch diese Begeisterung auf eine Dichtung erstrecken wollen? Die Type ist dann der geschriebene Buchstabe; will er das Werk unter seine Freunde verbreiten, so lässt er Abdrücke nehmen; der nach der Handschrift genommene Abdruck erlaubt so die Vervielfältigung, während das Original in Händen des Besitzers bleibt. Ja, es wäre denkbar, dass eine ausserordentlich fein und charakteristisch durchgebildete Schrift vorbildlich sein für eine allgemeine Type und Anknüpfungspunkte bieten könnte für spätere Massenvervielfältigung.
Hat der Autor schon einen kleinen festen Kreis von Anhängern um sich, so kann er auch diesem sein Werk übergeben. Die Kosten der Ueberlassung ver-

85 ringern sich natürlich dadurch bedeutend: vergleichen wir es wieder mit der Malerei! Das Verhältnis wird dann sein, je nach der Anzahl der Liebhaber, geringer oder höher, wie Oelgemälde zu Radierung. Will man nicht den oben angegebenen Weg wählen, so ist folgendes das naheliegendste, künstlerisch sowohl neu wie eigenartig und zu dem Charakter der ganzen Veröffentlichungsart vortrefflich passend: man übergiebt, da das jedesmalige Abschreiben für den Autor lächerlich und lästig sein würde, das Manuskript einem Künstler, der die dazu nötige Begeisterung und dekorative Begabung besässe. Er zeichnet in Typen, die aus dem Charakter des Buches oder des Autors oder beider herausgeboren sein müssten, das ganze Buch, oder der Künstler spiegelt seinen Geist und seine Auffassung darin wieder, und das Werk stammt also vom Umschlag bis zur letzten Seite von seiner Hand. Davon werden dann soviel Abdrücke genommen, wie erforderlich sind; und das Herstellungsmaterial wird vernichtet. Das Original aber bleibt je nach Abmachung im Besitz des Autors oder der Liebhaber, die den Auftrag zur Vervielfältigung gegeben.

IV.

Man darf nicht dagegen einwenden, dieses Handeln

des Autors mit seinem Manuskript wäre entwürdigend. Ist die heutige Stellung des Verfassers zum Verleger angemessener? Hängt nicht der Verleger wiederum vom Publikum und seinen Massenbedürfnissen ab? Bedingt sich nicht durch dies Missverhältnis von vornherein die schlimme Lage für den Dichter? Der Verleger kann nur von Massenabgaben leben; das ist das Princip des heutigen Buchhandels. Die ganze Misere der lebenden Dichter resultiert aus dieser Verkennung der natürlichen Lage, wie sie nun einmal ist und wohl bleiben wird. Man macht die Principien, nach denen man viel zu billigem Preis auf den Markt bringt, weil man auf viele Abnehmer mit Bestimmtheit rechnen kann, da geltend, wo man nach verständiger Ueberlegung nur auf wenige Abnehmer gefasst sein darf. Diese Verkennung der ökonomischen Seite bringt dann vielleicht noch eine andauernde Entwertung, ein Sinken im Preise mit sich. Findet man etwas dabei, wenn ein Maler von irgend jemand gegen eine bestimmte Summe einen Auftrag annimmt? Gleichgültig, welcher Auftrag es sei; man achtet hier vielmehr auf das Wie, das Sache des Künstlers ist; bei der Dichtkunst achtet man aber fast ausschliesslich auf das Was.

87 Daher die Annahme, solch Auftraggeben wäre beim Dichter entwürdigend, ja unmöglich. Wurden nicht früher, zu Haydns, Mozarts, Beethovens Zeiten, die Musikstücke, ja sogar ganze Opern gegen ein festes Honorar bestellt? Verdanken wir nicht gerade diesen abgeschlossenen Adelskreisen und Musikfreunden in Oesterreich unendlich viel? Ist es besser, den Dichter hinauszustossen, damit er sehe und suche — wie sein Werk nicht gekauft wird? Die Vertragsfreiheit, wenn man es so nennen will, hat hier keinen Segen gebracht. Ist nicht die Thatsache, dass ein Gegenstand im Verhältnis zu der sinkenden Zahl der Abnehmer im Preise steigen muss, ein bekanntes Gesetz? Gerade dieses Verfahren, das den Künstler nur in Berührung mit den Kreisen bringt, die ihn eben als Künstler ansehen wollen, dieses Sichabschliessen in der Gegenwart ist das einzig natürliche und zweckentsprechende Mittel. Natürlich, weil es die Entwickelung der Dinge berücksichtigt. Ausserdem ist es auch das einzig würdige. Dringt der Einfluss in die Masse, dann ist es Zeit, hinauszutreten. Der Dichter laufe nicht dem Publikum nach. Es hat sich bei uns, aus den verschiedensten Ursachen heraus, die sich wohl kontrollieren lassen, ein merkwür-

diger Zustand herausgebildet. Der wahren Kunst gegenüber bemerkt man eine Verständnislosigkeit, einen Mangel an den einfachsten Kenntnissen der Bedingungen der Dichtkunst, dass es oft schwer wird, an eine Aenderung dieses Zustandes zu glauben. Nur den plattesten Wirkungen ist das Publikum zugänglich. In allen anderen Künsten herrscht eine gewisse Trennung gegen die Aussenstehenden; man giebt zu verstehen, dass man mit einem Material arbeitet, dessen Gesetze, dessen Kraft und Sinn erst dem aufgeht, der damit arbeitet, der sich wenigstens mit andauernder Liebe darin versenkt. Darum ist eine gewisse Scheu solchen Künsten gegenüber anerzogen. Auch wo das Publikum da bewundert, fühlt es instinktiv, dass die eigentlichen Reize jenseits einer Grenze liegen, die nur überschreitet, der sich dazu geweiht hat. Anders aber mit der Dichtkunst. Hier meint jeder, die Kenntnis des Lesens und Schreibens genüge zum Erkennen dieser Kunst und berechtige ihn zu Urteil und Abwehr; während er in Wahrheit nur den gröbsten Inhalt — im besten Falle — versteht und die wie unter dem Schleier der Worte schlummernden Geheimnisse immer verborgen bleiben. Ich rede hier nicht von einer spielerischen

und tändelnden Handhabung der Kunst, die diese zum blossen Spielball der Laune machen will, sondern im Gegensatz von einer sehr ernsten und hohen Auffassung. Es ist klar, dass das nicht das ganze Wesen der Dichtkunst ausschöpft; aber es ist eine Grundbedingung, über die man sich klar sein muss, über die hinaus der Dichter dann verschiedenen Zielen zustreben mag. Man kann diese Wahrheit, die in der Sache liegt, mit einigen billigen Phrasen scheinbar abthun; thatsächlich lässt man das Publikum auch gern in diesem Zustand — aus verschiedenen, sehr selbstischen Gründen; und auch aus den Kreisen derer, die sich Künstler nennen, werden sich manche finden, die in familienblattartigen Zeitschriften im günstigen Falle eine gewisse, handwerkartige Litteratur pflegen, über die leichter zu diskutieren ist, und die mit diesen Erzeugnissen das Publikum gerne verhätscheln. Aber gerade diese Geheimnisse, die man gerne wegleugnen möchte, weil man sie nicht empfindet, gerade die sind es, um deretwillen der Künstler eigentlich rastlos arbeitet.

V.

Ich sprach schon von der Erneuerung der Type! Dies ist der Weg, der wohl erst betreten wird, wenn

durch andere Einflüsse vorgearbeitet ist. Das kann nur geschehen, wenn der Boden so durchgeackert ist, dass sich mit Sicherheit auf gute Ernte rechnen lässt. Denn die Kosten, welche die Austührung dieser Idee bereiten würde, sind keiner Druckerei zuzumuten, ohne dass sie Aussicht auf Gewinn hat. Zu verwerten und von grossem Nutzen werden da die Erfahrungen sein, die man vorher gemacht hat. Sind diese neuen, modernen Typen erst in grosser Anzahl vorhanden, wobei alle künstlerischen Kräfte mitarbeiten müssen, ist somit die Vorherrschaft der langweiligen überkommenen Typen beseitigt, dann erst wird man sagen können, dass wieder ein bis dahin brachgelegenes Land urbar gemacht wurde. Man ist dann dem modernen Buch um ein gutes Stück näher gekommen; der Kern, der Grundstock ist vorhanden. Den Druckereien ist, wie gesagt, die Inangriffnahme dieser Aufgabe nicht zuzumuten, zumal da die Notwendigkeit hierfür noch gar nicht empfunden wird. Ja, es fragt sich, ob man jetzt schon dazu geneigt und fähig wäre, ein solches Buch in der richtigen Weise zu verstehen und zu geniessen. Auch die Fähigkeit des Lesens müsste ja gesteigert werden; denn eine künstlerische Type wird, da sie neu ist und

91 eigenen Geist trägt, eben wegen ihrer Neuheit nicht so schnell entziffert werden können wie die alte. Man wird — im guten Falle — das Buch aus der Hand legen, lächelnd über diese Kuriosität. Es hat sich — im Zusammenhang mit jener Auffassung, die Dichtkunst sei nicht die reine Kunst, sondern habe ihren Wert in dem „Erzählen", dem „Sagen", dem „Berichten", eine Auffassung, die den Dichter etwa auf die Stelle eines Reporters setzt — die Meinung herausgebildet, ein Buch müsse schnell und leicht lesbar sein. Dies ist nicht der Fall, wenigstens nicht in dem umfassenden Masse, wie diese Forderung aufgestellt wird. Das mag man von der Zeitung verlangen. Es wäre dasselbe, wollte man behaupten, in einem Orchester dürften nur die einfachsten, primitivsten Instrumente, in einem Gemälde nur die sinnfälligsten Farben verwandt werden, beides, damit es nur möglichst schnell von Ohr und Auge aufgenommen werde. Wir haben durch die Plattheit der Drucktypen viel vom künstlerischen Sehen und schnellen Aufnehmen eigenartiger Buchstaben verlernt. Freilich, diesen Zustand zu ermöglichen, würde erhebliche Kosten erfordern, würde ein künstlerischer Boden, eine Bildung, eine Kultur notwendig sein, wie

 sie nicht vorhanden ist und in absehbarer Zeit wohl nicht eintreten wird. So lange man den Schülern in den Kunstgewerbeschulen Sammelmappen aller Initialen und Typen aus allen Jahrhunderten zum Vorbild in die Hände giebt, steht das noch in weiter Ferne. Das legt den Gedanken nahe, dass von anderer Seite das Heil kommen muss.

VI.

Wer soll hier helfend eingreifen? Der Reichsdruckerei wird niemand eine Stellungnahme hier zumuten; das ist ein staatliches Institut. Es scheint in dem Wesen solcher Institute zu liegen, zu erhalten, nicht voranzugehen. Um die Frage zu beantworten, will ich zurückgreifen, auf die Gefahr hin, einiges zu wiederholen. Ich denke mir, es wäre keine Unmöglichkeit, dass sich ein Liebhaber, der imstande ist, sich Bilder zu kaufen und ausser den Vergnügungen und dem Luxus künstlerischen Neigungen nachzugehen, wohl einmal bei dem Wunsche ertappte, von seinem Lieblingsdichter sich ein Manuskript zu erwerben. Oder giebt es solche Menschen nur in Frankreich? Damit wäre der Anfang gemacht. Es brauchte nicht einmal Neigung vorhanden zu sein; die Mode thut viel. Die Mode bestimmt ja bisweilen auch die Maler,

deren Bilder man absolut kaufen muss. Warum soll es auf diesem Gebiet nicht auch Sitte werden? Oder sehen wir von diesem eingebildeten Idealmenschen ab (der in Wirklichkeit gar nicht so unmöglich wäre); ist es nicht denkbar, dass ein Bücherfreund, dessen Neigungen sich auch auf die moderne Litteratur erstrecken, auf die Idee käme, die Gedichte, die er besonders hochschätzt, sich in Urschrift von dem Verfasser zu verschaffen; oder etwa die Auswahl der besten sich besonders drucken zu lassen; oder aber für sich eine besondere Ausgabe auf besonderem Papier herstellen zu lassen, Papier, dessen Berührung schon ihm ein feiner Genuss ist? Er lässt den Druck genau nach der Handschrift des Autors vornehmen, oder er lässt das ganze Werk von einem Künstler zeichnen. Die Kosten sind nicht so unerschwinglich; und ist der Gedanke so fernliegend, auch in der Dichtkunst etwas für sich zu haben, das kein anderer neben ihm geniesst? Doch sehen wir wieder von diesem eingebildeten Idealmenschen ab! Nehmen wir an, ein feiner Dichter besitzt einen kleinen, aber geschlossenen und treuen Anhängerkreis. Da liegen die Ideen nicht mehr so ferne. Dieser Kreis lässt die Manuskripte nur für sich herstellen, nach der

 Handschrift abdrucken oder zeichnen, oder wenn die Anzahl der Mitglieder gestiegen ist, drucken. Das Bewusstsein, etwas Eigenes zu besitzen, es nur mit wenigen Gleichgesinnten zu teilen, muss für die Mehrkosten entschädigen. Von der Lyrik ausgehend, würden allmählich, je nach Bedürfnis, alle anderen Gebiete in Angriff genommen werden. Es hat nicht viel Sinn, hier von Pflicht der Nation oder nur der Besitzenden zu reden; es muss eine hinreichende Anzahl von Menschen vorhanden sein, die das Bedürfnis fühlen; dann wird alles Unmögliche möglich.

VII.

Spinnt man diesen Gedanken weiter aus, so wird daraus etwas, was wir für die Vergangenheit wohl besitzen: ein Verein der Bücherliebhaber. Diese müssten einzelne Werke in bestimmter Anzahl für sich herstellen lassen, deren Autorrechte auf sie übergehen könnten. Auch sie würden dann noch etwas Besonderes für sich haben, das sich nicht jeder verschaffen kann. Die Autoren wählen sie nach ihren Wünschen. Wenn ihre Neigungen nicht bis in unsere Zeit gehen, wählt man die Dichter, deren Schätze noch so gut wie ungehoben sind. Bei jedem giebt es solche liegen gelassene Körner, die man übersehen

95 hat, bis plötzlich einer auch dieses ans Licht holt. Man behandle diese, als gehörten sie der Jetztzeit an; man gebe ihre Werke von neuem einzeln für sich heraus. Allen Wünschen kann da Rechnung getragen werden. Und dieser, in modernem Sinne geleitete Verein hätte den Zweck, das moderne Buch vorzubereiten, das ich im Auge habe und durch eigene Prüfungen Proben und Erfahrungen, vielleicht auch Missgriffe, zu machen. Dieser Verein gebe wenig, doch das, was er giebt, bis ins einzelnste künstlerisch durchgebildet, und sei eingedenk, dass die „gesammelten Werke“ eines Dichters meist der Sarg sind, wo seine Schätze ewig schlummern; er lasse die Toten, zu neuem Leben auferweckt, unter uns wandeln. So weit reicht das Verständnis doch, die Worte der Gestorbenen zu erfassen, in ihrer ganzen, stillen, einsamen Schönheit. Auch antike Dichter könnte man so wieder auferstehen lassen in einem neuen Gewande. Welch intimer Reiz würde darin liegen! Nur das Echte, das, was uns etwas sagt, sei der Prüfstein! Dieser Verein würde wirklich Zukunftsarbeit, praktisches Wirken leisten; er würde der Dichtung eine tiefe Achtung wiedergewinnen. Der ganze Buchhandel, jetzt ein Risiko und allen Wünschen der breiten Masse

preisgegeben, auf die sie angewiesen ist, würde in gesundere Bahnen gebracht werden.

VIII.

Wenn ich Wert lege auf eine moderne Zimmereinrichtung, weshalb mache ich dann beim Buch Halt? Und weshalb beim Buch wiederum bei dem Umschlag? Das Buch muss erst wieder ein Individuum sein; dann wird es auch äusserlich ein Kunstwerk werden.

Drittes Kapitel.

I.

Wer hat nicht schon, wenn auch nur in Abbildungen, auf denen sie vom eigentlichen Reiz viel verlieren, alte, auf Pergament geschriebene und gezeichnete Handschriften gesehen? Auf wen haben sie nicht nach langem Anschauen jenen stillen Zauber ausgeübt, dem wir uns schwer entziehen können? Sie haben etwas Seltsam-Abgeschlossenes, Verschlafenes; in der Sorgsamkeit und Genauigkeit der Ausführung liegt bei aller Bescheidenheit eine weltabgeschiedene Grösse; diese Handschriften, diese von fleissiger Hand mühsam gezirkelten Buchstaben haben fast etwas Heiliges an sich; wir ergehen uns wie in einem umfriedeten Garten; von mir zu dir wandern nur die Empfindungen. Es ist gleichgültig, ob die Menschen der Zeit, aus der diese Schriften stammen, so empfunden haben; anzunehmen ist, dass dies

 vielleicht nicht der Fall war — bewusst waren sie sich dessen jedenfalls nicht. Aber wir, die wir aus der Vergangenheit die guten Lehren herüber nehmen, wollen uns als eine goldene merken: Das Buch ist ein „Intérieur"; mache das Buch gleich einem solchen, verwende dieselbe stille Mühe darauf, und du wirst verflossene Schönheiten heraufbeschwören, und deine Seele wird klingen! ... Das Buch ist für den, der es ausstattet, ein feines Instrument, auf dem er alle Töne zur Verfügung hat. Es ist für den, der es aufschlägt, eine Folge von Tönen, hervorgebracht von allen Instrumenten, bald rauschend, bald nur leise sich hinziehend, auch verstummend und dann wieder anhebend; es ist eine volltönende Komposition.

II.

Ich will den Begriff „Komposition" und „komponieren" im eigentlichsten, wörtlichsten Sinn angewendet wissen: als ein Zusammensetzen, und da dies nicht ohne einen Plan, ohne eine Idee, ohne einen darüber dominierenden Geist oder Geschmack geschieht, besser als ein Zusammenstimmen; auch Dissonanzen stimmen zusammen. Wenn ich ein Zimmer arrangiere, sei es nach einem alten Stil, sei es

99 modern, sei es nach meinem persönlichen Geschmack, sei es nach einer augenblicklichen Laune, nach Willkür — ich komponiere. Wenn ich den Tisch künstlerisch decken lasse — ich komponiere. Womit komponiere ich ein Buch? Was ist das Material, das mir hierbei zur Verfügung steht? Aus der Natur des Gegenstandes ergiebt sich, dass Papier und Type die Mittel sind, deren ich mich zu bedienen habe. Papier und Type bilden das Buch. Die „neue Type“ haben wir noch nicht, wohl aber komponierte Bücher, wie ich zeigen werde. Bis wir eine neue Schrift haben, müssen wir uns nur mit der Komposition behelfen; danach wird beides gleichzeitig nebeneinander hergehen, doch so sehr diese auch nur als Ausweg erscheint, so ist sie doch mehr. Die Komposition ist der Weg zu einem Ziel; wenn man offene Augen besitzt, und einen lebendigen Sinn, so sieht man auf den Weg und erfährt viel Neues; wenn wir Erfahrungen gesammelt haben werden durch die Komposition, und es erscheint dann zur rechten Zeit, vielleicht durch sie angeregt und unterstützt, die neue Type, dann wird man viel von dem Bisherigen streichen können. Bleiben wird sie immer; denn wenn man die neue Type den Kern, das Herz nennen

will, so ist dle Komposition das Blut, das Belebende. Aber wenn sie nicht verschwindet, so wird sich vielleicht der Grad ihrer Leidenschaft mässigen. Mässigen ist nicht das richtige Wort. Aber wenn man Neues will, vor allem da, wo bisher wenig angebaut war, ist man um der Sache willen eifriger und neuerungssüchtiger; man will alles probieren, alles heranziehen, um Erfahrungen zu sammeln; später, vor allem, wenn man durch eingehendes Arbeiten auf dem Gebiete allen Anregungen nachgegeben hat, dann auch, wenn der Geschmack sich gebildet hat an den Anforderungen, die die Sache selbst stellt, wird man weniger stark aufzutragen brauchen. Wo man früher viele Worte und Hindeutungen brauchte, um seine Absicht klar zu machen, genügt dann vielleicht ein feiner Wink; wo man früher viel in Bewegung setzte, um sich auszudrücken, kommen wir zur Einfachheit. Mit einem Satz ausgedrückt: die Kulturarbeit streicht das Ueberflüssige — überflüssig, weil es im Gewissen der Menschen nun festsitzt — und es erscheint der Stil. Betrachten wir die Sache von anderem Gesichtspunkt, so können wir sagen: es giebt Komposition ohne neue Type, jedoch keine neue Type ohne Komposition. Die Komposition

101 wird immer ein Mittel bleiben; jetzt ein Hauptfaktor, später bescheidener, stiller wirkend, ein Nebending, das sich nicht vordrängt. Die Komposition ist ein Mittel, wie man die Sache anfasst; die Type ist der Kern der Sache selbst. Damit ist die Stellung des Inhalts dieses Kapitels zu dem vorigen genügend gekennzeichnet.

III.

Aus Papier und Type setzt sich das Buch zusammen; so trivial das klingt, so ist es doch nicht so bedeutungslos, wie es scheinen könnte. Wenn ich oben die Richtungen in französische und englische unterschied, die erste als malerisch und die andere als architektonisch definierte, so kann ich erweiternd hinzufügen: die eine dient den Gesetzen des Schmuckes, die zweite denen der Praxis, richtiger des organischen Aussichherauswachsens. Und wenn ich ferner sagte, dass die französische Art keine Zukunft für sich habe, ja zum Stillstand führe, so begründet sich dies Urteil auch hier. Man muss sich notwendig immer in demselben Kreise drehen. Sicher ist, dass die Vertreter dieser Richtung etwas für sich anführen dürfen, was wohl die Gegner an ihrer Ansicht zweifeln lassen könnte: die Geschichte. Blicken wir auf die alten

Drucke, so sehen wir anscheinend denselben Geist; die Ausstattung scheint sich offenbar zu gleichen, wenigstens im Grunde zu ähneln. Druck wechselt mit Bild, beides sich gegenseitig ergänzend, sich eng aneinander anschliessend. Wenn das Bild bei uns auch wohl freier geworden ist und loser im Text steht, im Princip ist es vielleicht das gleiche. Aber das ist es nicht. Was giebt den alten Drucken ihre Berechtigung? Ihre Einheitlichkeit. Der geistige Horizont war, weil eng, ein allgemeiner; was der Verfasser wusste, wusste ebenso der Maler, ebenso derjenige, der den Druck herstellen liess. Die allgemeinen Anschauungen hatten solche Geltung, dass sich ihr jeder unterordnete, und es gab immer einen Punkt, wo sicher alle Gemüter zusammentrafen. Noch mehr war das der Fall zu der Zeit, als man sich noch der Schrift bediente; in den Klöstern herrschte eine noch stillere Luft. Derjenige, der den Buchstaben gezeichnet hatte, unterschied sich nicht sehr von dem, der die bildliche Ausstattung gab, und Bild und Buchstabe sind auf demselben und aus demselben Allgemeingeist erwachsen; und dieser Allgemeingeist konnte entstehen und seine Geltung behaupten nur in der lokalen und geistigen Einschränkung. Da sie

103 aus demselben Stilempfinden hervorgehen, Bild und Type, machen die alten Drucke einen so wunderbar geschlossenen, einheitlichen Eindruck. Heute wird es schwer, an die Existenz eines Allgemeinkulturgeistes zu glauben. An die Stelle der Einheit des Geistes ist die Vielheit getreten. Und da, wo ein einheitlicher Eindruck erzielt wird, ist dies nur möglich, indem man die Vergangenheit getreu kopiert, wie wir es bei den von William Morris hergestellten Drucken sehen. Sonst fallen Bild und Text immer auseinander, müssen es thun, weil eben die Type individualitätslos geworden ist und die Zeichnung höchstpersönlich; ja selbst, wenn man die Regeln, die man dem Vergangenen ablauscht, getreu anwendet, muss eine Lücke klaffen, um so tiefer, je bedeutender und origineller der Künstler ist.

IV.

Ein Buch, das mit Bildschmuck „komponiert“ worden, ist Bierbaum-Vallottons „Bunter Vogel“, Mit vielem Geschick ist alles zusammengestimmt worden. Der Hauptton ist Derbheit, mit ein wenig Ungeschicktheit vermischt, humoristisch und ein bisschen altväterisch. Zwei Künstler, Vallotton und Weiss, sind gewählt worden, die sich in künstlerischer Beziehung wohl

entwirft, wird von einem Gesamtbild zu sprechen sein; aber es fragt sich, ob wir dann nicht, da der Druck an sich ja schon ein künstlerisches Bild giebt, ganz auf den Bildschmuck zu verzichten wünschen. Denn seinem Wesen nach wird der Bildschmuck immer rein äusserlich, eine Zuthat, also überflüssig sein und den stillen intimen Genuss stören, weil er plötzlich in das Auge fällt als etwas Neues, mit dem ich mich ganz anders auseinandersetzen muss als mit dem Druck und selbst dann, wenn das Bild nur dekorativ verwandt worden ist.

V.

Papier und Druck sind die notwendigen Bestandteile eines Buches. Mit diesen gilt es also zu operieren. Bei beiden sind zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen: bei dem Papier Wahl desselben in Bezug auf Farbe, Stärke und Form, beim Druck Wahl der Type und Stellung, resp. Anordnung. Die Art und Weise der Handhabung möchte ich die intuitive nennen; sie verschmäht grundsätzlich jeden Bildschmuck, weil sie als Hauptcharakteristikum unserer Zeit die Unruhe des Geistes und Gefühls erkannt hat und strebt zur Schlichtheit als einfache Folge des Kontrastgesetzes: sie unterscheidet sich jedoch von der englischen da-

durch, dass sie die Langeweile und Trockenheit derselben zu vermeiden sucht, durch die Vergeistigung der Materie, durch energisches Betonen des reizvollen Aeusseren, kurz durch die Komposition. In neuester Zeit bevorzugt man die gelbe Farbe des Papiers; auch ein graugetöntes wird gewählt, immer mit rauher Oberfläche; das Papier soll als Persönlichkeit mitsprechen. Gelb, grau, weiss, das werden wohl die einzigen Töne sein, die in Betracht kommen können; etwas anderes würde geschmacklos wirken. Unendlich zahlreicher sind die Wege, die man beschreiten kann, wenn es sich um die Form handelt. Auch hier macht sich, wenn auch sehr spärlich, ein Wandel des Geschmackes bemerkbar. Eine schlanke Form hat für den feinnervigen Menschen einen unsagbaren Reiz; der „Bunte Vogel“ geht aus dem gewöhnlichen Rahmen heraus, indem er, was er der Höhe nimmt, der Breite wieder zuerteilt. Kurz, es ist zu konstatieren, dass man aus dem alltäglichen Buchformat heraus zu kommen strebt. Für die Type giebt jeder Katalog einer Druckerei Fingerzeige in Hülle und Fülle; je nach dem Inhalt, nach dem Geist des Buches passt die oder die Type besser in das Gesamtbild; der Autor oder der Verleger hat danach

zu wählen. In der Form sieht man den Wechsel eintreten oder vielmehr die Abkehr vom Alten, indem man z. B. dem Format des Satzes ein schmallanges Aussehen giebt oder den Text mehr in die Breite gehen lässt oder den Titel willkürlicher gruppiert; kurz, auch hier findet sich ein Eindringen des persönlichen Geschmackes in ein Gebiet, das man bisher lediglich dem Drucker überliess. Wieder wird sich in der Lyrik diese Neuerung zuerst den Weg bahnen, weil hier ja die Persönlichkeit am ursprünglichsten wirkt; freilich gehört dazu ein ausgebildeter Geschmack und die Lust, ein Feld zu betreten, das so gut wie brach liegt; auch auf die Gefahr hin, nicht verstanden zu werden, selbst auf die Gefahr hin, zu Massregeln zu greifen, die man vielleicht später wieder verwirft. Es giebt allerdings wenig Menschen, die Freunde des Wechselnden, d. h. der Entwickelung sind. Und doch muss es für den Leser eine Freude sein, zu sehen, wie die Maschine spielend bewältigt wird und der Geist des Künstlers bis in die Einzelheiten hin sich symbolisiert; für den Autor ist dies Streben, wenn anders sein Streben überhaupt in die Tiefe geht, eigentlich selbstverständlich. Die Hand fühlt die wohlthuende Berührung mit dem

starken rauhen Papier, das Auge ist entzückt von der Farbe, von der Anordnung der Typen, der Inhalt ist für den Geist oder das Gefühl. Ist nicht diese Ganzheit des Genusses das Selbstverständliche, das einzig Richtige? Der eigene Geist hat immer recht, und der geschmackvolle Leser wird, wo er ihn spürt, seltsam und wohlthuend berührt sein. Es ist nun einmal nicht abzuleugnen, dass nur der Individualität die Sprache der Wahrheit gegeben ist und die unwiderstehliche Sucht, der Instinkt zum Neuen.

VI.

Ehe ich auf Beispiele eingehe, die hier sehr spärlich sind und selten auch dann noch in jeder Weise befriedigend, will ich noch eine Frage erledigen, die in letzter Zeit oft zur Behandlung gekommen ist, wenn man sich auch nie in eingehender Weise mit ihr beschäftigt hat: ich meine die der unbedruckten Fläche. Ist das Papier dadurch selbständig als Schmuck zu verwenden, dass die glatte, unbenutzte Fläche, der möglichst breite freie Rand, u. a., je nachdem die Anordnung der Seite gefasst ist, als gelungener Hintergrund für den im Gegensatz zu früher spärlicher gesetzten Druck gelten kann? Wo der bildliche Schmuck verschwindet, ist von vornherein schon

 das Streben gegeben, etwas anderes an die Stelle des Verlorengegangenen zu setzen. Indem das Papier durch das Verschwinden des Bildwerks an Raum gewinnt, sich geltend zu machen, muss man bestrebt sein, ihm eine persönliche Note zu geben, nicht durch irgendwelche Raffiniertheiten, sondern einfach durch Güte des Materials. Dann gewinnt auch das Streben nach vornehmer Wirkung immer mehr an Bedeutung, und fraglos wirkt auf jeden, für den der Begriff „Zierde“ nicht unumgänglich mit Schnörkeleien und dgl. verbunden ist, die glatte Fläche eines mit Sorgfalt ausgewählten Papieres, die in feiner Anordnung, mehr oder minder frei, die Type wie in einem sicheren Schosse trägt, ruhig und elegant. Ausserdem ist nicht zu verkennen, dass neben dem modernen Inhalt, der mich notwendig mitnimmt, für das Gefühl die Stärke des Papiers, für das Auge die ruhige, gleiche, ringsherum freigelassene Fläche einen ungemein wohlthuenden Gegensatz schaffen. Gerade die Zeitschriften, die dem Streben des modernen Geistes dienen, folgen diesem Drang, das Papier zu betonen: vor allem der „Pan“. Letzterer muss freilich oft genug hören, wie wenig man versteht, weshalb er auf das grosse Format seiner Seite häufig nur ein kleines Gedicht von wenigen

111 Zeilen setzt, in einer oft wahrhaft entzückenden Druckart. Ein solches unwillkürliches Drängen nach einer Richtung sollte aber allen, die sich darüber entrüsten, zu denken geben.

VII.

Beispiele für die Ausstattung in derartig komponierter Weise sind sehr selten. Ich fand eines, das interessant ist, weil es sich gleichsam hintastet zu dieser Art, ohne dass es sich dessen recht bewusst ist vielleicht: Roman von Huysmans „Gegen den Strich“. Mag es Zufall sein oder nicht: das Buch ist ausserordentlich fein komponiert. Nur das Bild des Verfassers fällt heraus; auch könnte man einwenden, dass die lateinische Type im Gegensatz stehe zu der von M. Lechter gezeichneten Type des Titels, der zugleich auf festem, derbem grauweissem Pappdeckel den Umschlag bildet; beides, weil Persönliches zu Unpersönlichem, will nicht recht zusammen; doch ist erst zu entscheiden, ob der Umschlag dem Inhalt fremd gegenüberstehen oder aus ihm hervorwachsen soll. Und in der That ist ein allzu greller Zwiespalt vermieden worden, indem beide doch wieder ineinandergreifen. Zwischen dem von Lechter gezeichneten Umschlag und Titelblatt sehen wir eine Seite, die den Titel bereits in lateinischer

 Type trägt, auf die Art des Folgenden vorbereitend. Das Format geht mehr in die Breite als gewöhnlich; die Farbe des Papiers ist gelblich, um eine Nuance gelblicher, als die der „Blätter für die Kunst". Auf dem breiten Viereck der Fläche steht, etwas nach innen zu eingerückt, der Druck. Nun ist die lateinische Type hier von einer ganz besonders feinen Wirkung. Es ergiebt sich ein unendlich reizvolles Spiel von Wechselbeziehungen. Alles vereinigt sich hier zu einer intimen Wirkung, ohne aufdringlich zu sein. Das Buch ist an sich um keinen Preis ein Muster; aber der Geist, der die Ausstattung leitete, ist achtunggebietend. Weil das Buch einheitlich komponiert ist und einfach, darum kann man aus ihm sich manche Regel ableiten.

VIII.

Ich nenne die „Blätter für die Kunst" und im Anschluss daran die Gedichtbücher von Stefan George und Wolfskehl. Ich erwähnte diese schon einmal, weil sie — der Erkenntnis folgend, dass schnelle Lesbarkeit, also alltägliche Deutlichkeit, nicht immer das oberste Gesetz bildet — statt der grossen Anfangsbuchstaben der Worte die kleinen setzen; sie geben auch keine Interpunktion. Und sie haben dadurch einen unendlich vornehmen, abgeschlossenen Eindruck

113 gewonnen; die Bücher haben das, was den anderen fehlt — Geschlossenheit. Sie haben ein sehr starkes, rauhes, gelbliches Papier; sie sind mit lateinischen Typen gedruckt und zeichnen sich durch eine aussergewöhnliche Anordnung des Satzes aus. So setzt Stefan George einmal den Titel zu einem starren Viereck geordnet auf den starken Umschlag links oben in die Ecke und erzielt damit eine ausserordentliche Wirkung. Wolfskehl nimmt zu seinem Bande „Ulais“ einen knitternden, faserigen Umschlag mit einer Zeichnung von Lechter; Stefan George zu seinem Buche „Das Jahr der Seele“ graues weiches Papier, das sich wie Sammet anfühlt. Bei dem ganzen Kreise dieser Dichter überrascht die Einheitlichkeit und die Reife, die sie schon jetzt besitzen, und die Zielbewusstheit, mit der sie vorgehen. Sie sind gewissermassen die ersten, die erkannten, dass ein Buch aus Papier und Type besteht.

IX.

Nicht das soll erstrebt werden, was man wohl litterarische Wirkung nennt und was mit Recht verpönt ist. Nur wie ein leiser Ton soll manches angeschlagen werden, so wie es der, der in dem Geist des Buches lebt, wünscht. Dann wird eine zu grelle Wirkung

 auch schon um deswillen ausbleiben, weil der feine Geschmack so wie so das Zuviel gern fortnimmt und zum Einfachen neigt. Später brauchen wir die Symbolik vielleicht überhaupt nicht, oder aber sie verfeinert sich noch mehr; da hier ja alles aus der Notwendigkeit, aus den Bedingungen der Praxis, verbunden mit dem Geschmack, hervorgegangen ist, so ist wohl an einen Wandel im einzelnen, nicht aber an ein Ueberbordwerfen des ganzen Princips zu denken. Dieses wird überall da wieder auftauchen, wo man sich ernsthaft mit der Ausstattung befasst.

X.

Und wenn jemand sagt, es komme allein auf den Inhalt, nicht auf das Aeussere an, der Geist sei die Hauptsache, so erwidere ich, dass ja gerade der Geist, den man bis jetzt vernachlässigt hat, zu seinem Recht kommen will. Das Werk ist an sich wohl ewig und bedarf nicht der nachhelfenden Hand; aber denen, die die Ewigkeit im Munde führen, mag gepredigt sein, dass jede starke Zeit eher die Gegenwart betonte als die Vergangenheit und Zukunft, und dass unsere junge Zeit nicht da anfangen soll, wo eine alte Kulturperiode aufhörte, sondern sich selbst seine Erkenntnisse holen muss. Wenn also das Werk als

115 solches der Ewigkeit angehört, der Vergangenheit und Zukunft, so ist das Aeussere eine Konzession an die Gegenwart, an mein Ich. Den Geist der Alten, die schlichte tiefe Versenkung sollen und werden wir auf das neue Gebiet hinübernehmen, diesen Geist der Anbetung und Grösse. Da wir aber mit komplizierteren technischen Mitteln arbeiten können und eine andere Zeit andere Forderungen hinsichtlich der Wirkung stellt, vielseitiger, mannigfaltiger, auch misstönender und zwiespältiger, so gilt es mit der verfeinerten Technik, die die zartesten Nuancen erlaubt, in diesen Geist unsere modernen Gedanken hineinzulegen. Das ist die kulturelle Seite dieser Bestrebungen.

als Anhang.

I.

Ich wies auf Melchior Lechter hin, als auf den Gestalter, der uns das erste, künstlerisch durchgebildete Buch vorlegen würde. Es war nur eine Vermutung, eine Hoffnung. Schneller als ich meinte, wurde sie zur Wirklichkeit. Das Werk dieses Künstlers, schwer und tief von Empfindung, ist: Der Schatz der Armen von Maurice Maeterlinck.

II.

Dies Buch ist aus dem Geist geboren, der allein etwas Erspriessliches zustande bringen wird. Es finden sich hier keine überflüssigen Bilder, keine Randzeichnungen, die aus dem Rahmen des Seitenbildes fallen, nichts Malerisches, das mit dem hohen Gesamteindruck nicht einmütig zusammengeht. Es ist im besten Sinne komponiert.

III.

Eine tiefe Liebe hegte der Künstler zu den Worten des Dichters. Die hat ihn geleitet. Man spürt die zartesten Beziehungen, die feinsten Regungen eines — dieses — Glückes überall. Das berührt köstlich. Es liegt dadurch etwas über dem Buch wie Weihe; wie aus einer zauberischen Berührung ist es geboren. Was bei Lechter nie fehlt: die Hindeutung auf eine tiefe, alles um sich entfernende Feierlichkeit! Durch diese stillen Blätter klingen Schmerz und eine selig schluchzende Freude. Und in der Stille die laute und sichere Empfindung: Dies Buch ist eine That!

IV.

Ich spreche hier nur von der Ausstattung des Buches; trotzdem es sonst für mich nahe läge, von dem Inhalt, dem Wert zu reden; wer aber die allerfeinsten Reize der Ausstattung geniessen will, muss in diesem Fall den Inhalt kennen. Das muss ich sagen. Wohl bieten die Seiten, der Umschlag, das Vorbild an sich etwas Abgeschlossenes, das der reinen, losgelösten Betrachtung genug Freude bietet. Aber man gehe mit spürendem Schauern dem „Weshalb“ nach; man suche zu ergründen, was den Künstler leitete, dass

 er es so und nicht anders wählte; dann nähern wir uns jenen unsichtbaren Tiefen, in die es nur stille Blicke giebt und ein Staunen über das in sich Ruhende, das sich langsam, unerbittlich wieder verhüllt. Es ist der weite, unendliche Umfang der gemeinsamen Gefühle, an die wir im Vorbeigehen rühren.

V.

Der leitende Gedanke bei der Ausstattung dieses Buches war: die monumentale Einfachheit herrschen zu lassen, die allem Reifen, Selbstverständlichen, in sich Erklärten eigen ist. Auf den ersten Blick überrascht dieser Gedanke; viele werden diesen Maeterlinck feiner, intimer, mit den Zuthaten einer höchstpersönlichen, bizarren Künstlerschaft ausgestattet, lieber sehen wollen. Hier ist der Punkt, wo die Verkettung der beiden: Maeterlinck und Lechter beginnt. Dieser Gedanke der monumentalen Einfachheit war nur zu gewinnen durch die innig-strenge Kontemplation des Künstlers, der nicht sich in die psychologischen Gänge der Seele „Maeterlinck“ verlor und nachzutasten suchte, sondern der mit Souveränität Gedanken und Sätze in sich aufnahm, wie einen Schatz lange bei sich trug, um dann mit der Sicher-

119 heit eines nie irrenden Gefühls das Werk einzuformen.

VI.

Hat man sich mit diesem Gedanken der monumentalen Einfachheit erst vertraut gemacht, so gewinnt man bald neue Ausblicke, vorwärts und rückwärts. Denn der Akt der Wiedergeburt aus dem künstlerischen Geist Lechters, von dem ich vorhin sprach, hat nichts Willkürliches. Er ist in sich begründet; das Resultat rechtfertigt ihn. Für Lechter waren diese Worte und Bilder gross und überwältigend, und da er sie liebte, bildete er sie nach seinem Geiste. Er hat den Gegensatz klar herausgespürt, den Maeterlinck selbst durchführt. Es ist eine der stärksten Gewalten dieses Dichters, dass er das, was schlummert, das, was sonst in bohrenden Gedankengängen schwer und verzweifelt ans Tageslicht gelangt, mit einer sonnenklaren Kühnheit und Sicherheit wie selbstverständlich vor unsere Augen stellt. An dieser Ueberzeugung: ich zeuge von dem Geiste, dessen ich gewiss bin — an diese Vorstellung, als sei er selbst nur ein Stellvertreter, ein Apostel, hat Lechter angeknüpft. Darum gab er dem Werke eine — ich möchte sagen — natürliche Grösse, damit der Blick

auf jedem Wort, auf jedem Buchstaben voll Liebe ruhe. Es liegt darin etwas wie Dank, etwas wie Erkenntnis. Und aus derselben Quelle stammt das Unverrückbare, Abgeschlossene, das Lechter dem Werke gab; es macht den Eindruck, als könne nichts anders stehen; einen Zweifel hieran lässt es gar nicht aufkommen. Und so ist die Uebereinstimmung mit Maeterlincks Ruhe, Reife und Abgeschlossenheit nun eine wundervolle Einheit.

VII.

Es lässt sich im einzelnen über die Art der Komposition schwer etwas sagen. Das Sehen bedeutet hier alles; ist hier so sehr die Hauptsache, das ohne dieses eine klare Vorstellung unmöglich ist. Ueber den Geist, über das Wesen dieser Komposition will ich noch reden. Das Wort „Komposition" gilt hier noch in anderer Richtung. Es liegt etwas Musikalisches in der Art und Weise, wie Lechter den Gesamteindruck zustande bringt. Das Wort, der Buchstabe ist auch für ihn ein auf das Papier gesetztes Etwas, das einen bestimmten Umfang, eine bestimmte Farbe, eine bestimmte Schwere hat. Damit operiert er; was er erreicht, ist das Bild einer „Seite". Das hat notwendig etwas Starres an sich. Aber das ist nur für

das Auge berechnet. Lechter geht weiter. Er hört in den Maeterlinckschen Redegängen eine Musik, er lauscht darauf, er lebt darin; er hat den Zauber dieser Sprachkünstlerschaft, die die feinsten Worte mit einer lässigen Eleganz setzen muss, dass sich alle, die mit ihm fühlen, daran berauschen, wohl begriffen.

VIII.

Im einzelnen: was giebt es da nicht alles zu erinnern? Man erfreue sich an dem merkwürdig steifweichen Papiermaterial des Umschlags; man lasse die Finger über die gerieften Seiten gleiten; man nehme die Gegenüberstellung der Titelblätter in sich auf; man sammle sich vor dem strahlenden Vorbilde. Ein eigenes Kapitel: Die Ueberschriften der Aufsätze; das Weitergehen, ohne dass eine neue Seite begonnen, ohne dass Raum abgesetzt wird; die Verteilung des Raumes bei längeren und kürzeren Titeln; die Ueberschrift, die das Ganzbild der Seite umgrenzt; die Führung der Zeichnung der Buchstaben im einzelnen. Ein eigenes Kapitel: Die künstlerischen Zusätze, die die Ueberschriften bei Ueberfluss an Raum zur Seite ergänzen, und der Reichtum in diesen Zusätzen; wie der Künstler über diesem „Schmuck“ steht; die Freiheit von dem Gesetz der

Gleichheit in der Anordnung. Ein eigenes Kapitel: die mächtigen Initialen; wie kolossal sie gebaut sind und doch so organisch, so leicht; welcher Zwang scheinbar in ihrer einfach gleichmässig viereckigen Umrahmung; die Durchbildung im einzelnen; die Plastik des geformten Buchstaben; wie fein dagegen der Hintergrund zurücktritt und doch wie deutlich und scharf! Ein eigenes Kapitel: die neue Anordnung der Seitenzahlen. Ungezwungen, praktisch, übersichtlich und doch nicht aufdringlich in der unermüdlichen Wiederkehr der Zahl; wie sie so gar nicht das Bild stören! Ein eigenes Kapitel: die Farbenmischung des weissgelben Papiers, des dickschwarzen Druckes, der roten Titel; das Verhältnis der einzelnen zu einander, die Verschwendung und das Mass darin. Ueberhaupt im einzelnen: die Kraft und die Kühnheit, die gänzliche Ungebundenheit und dabei die weiseste Zügelung. Das alles bis zu der Schlussnote, die sagt: . . . . von Melchior Lechter, unter dessen artistischer Leitung dieses Buch im Jahre eintausend achthundert achtundneunzig gedruckt wurde . . . .

IX.

Erst wenn man das Werk Lechters als kristallisierte

Empfindung auffasst, nimmt man den richtigen Punkt zur Umschau ein. Ich habe deshalb darauf allein den Wert gelegt; denn alle diese neuen Bücher, die uns etwas sagen sollen, sollen wie Bekenntnisse sein.

Dies Werk Melchior Lechters ist deshalb so bedeutend, weil es als erstes bei uns zeigt, dass Buchausstattung nicht etwas Aeusserliches ist, was ein Künstler nebenher in seinen Mussestunden austührt, sondern etwas Gezeugtes, Innerliches, Erlebtes, ein Bekenntnis, eine Wiedergeburt. Und dass es das erste ist, das Freude und Trost giebt, ohne dass man es liest, schon beim Anschauen — und so Geist wieder zum Geiste wird, ohne welche Folge Buchausstattung ein lächerliches Ding wäre, für Leute hinreichend, die ihre Zeit nicht auszufüllen wissen. —

X.

Die Melodie des Geistes „Maeterlinck"! Es ist ein Verstand in Maeterlinck, der über den tiefsten Empfindungen thront, die zügellosesten Offenbarungen zügelt und aus dem leeren Klang der Worte einen Kranz strahlender Edelsteine zusammensetzt.

Lechters Empfindungen fliessen schwerer. Darum hat er etwas aus den Gedanken Maeterlincks herausgeholt, was sonst vielleicht niemand so hätte geben

 können: die Empfindungstiefe, die überzeugende Empfindungswahrheit, diese aus tiefem Leid und seliger Lust gemischten Klänge, diesen Tristan- und Isolde-Gesang. Es ist mehr Freude, mehr Sonnenklarheit in diesem Werk, als Lechter sonst hat. Man schlage eine beliebige Stelle auf; man wird sich dem Eindruck nicht entziehen können: die Starrheit, mit der das Bild der Seite vor einem steht, ist nicht das Letzte. Es löst sich scheinbar das Gebannte auf; der Geist des Künstlers löst sich aus dem Schweren, und aus dem Zusammenklang der Wortbilder, die zu Tönen werden, der Ueberschriften, die einen Accord bilden, der grossen Anfangsbuchstaben, die wie ein ewiger Grundton hindurchklingen, wird eine „schwebende, erlöste Melodie“. Die Melodie des Geistes „Lechter“.

XI.

Wie aus einem Meere tieffllutender Empfindungen ist dies Buch empor gehoben, dargeboten von den unsichtbaren Händen der Grösse und einer Schönheit, die es über weisse, leise sich kräuselnde Wellen den ziehenden Wolken entgegenträgt.

TELOS.

Inhalt.

Herman Frank, Das Abendland und das Morgenland.
Eine Zwischenreichbetrachtung. M. 2,50

Otto Grautoff, Die Entwicklung der neuen Buchkunst in Deutschland. (Im Druck.)

Felix Hübel, In einer Winternacht.
Eine Gespenstergeschichte. Br. M. 2,—, geb. M. 3,—
Und hätte der Liebe nicht!
Roman. Br. 4,—, geb. M. 5.—

Isolde Kurz, Italienische Erzählungen.
Geb. M. 5,50
Florentiner Novellen.
II. Auflage. Geb. M. 5,50
Phantasien und Märchen.
Geb. M. 3,—
Gedichte.
III. Auflage. Geb. M. 4,—
Frutti di Mare.
Br. M. 2,—, geb. M. 3,—
Unsere Carlotta.
Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Paul et Victor Margueritte, Neue Frauen (femmes nouvelles). Autorisierte deutsche Ausgabe, aus dem Französ. übertragen von Friederike Ulrik.
Br. M. 4,—, geb. M. 5,—

Grete Meisel-Heß, In der modernen Weltanschauung.
M. 3.—

Dr. Max Messer, Variété des Geistes.
Das Buch eines Genesenden. M. 2,—

Paul Mongré, Ekstasen.
M. 3,—

William Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Hopes and Fears for Art).
I. Die niederen Künste.
II. Die Kunst des Volkes.
III. Die Schönheit des Lebens.
IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können.
V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation.
Jeder Band in Bütten br. M. 2,—
Neues aus Nirgendland.
Utopistischer Roman. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50
Kunstgewerbliches Sendschreiben.
In Bütten br. M. 2,—
Die Kunst und die Schönheit der Erde.
In Bütten br. M. 2,—

Joseph Pennell, Moderne Illustration.
Br. M. 7,50, geb. M. 9,—

Eduard Platzhoff, Ernest Renan.
Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60

Richard Schaukal, Vorabend.
Ein Akt in Versen. M. 2,—

Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten.
M. 3,—

Ernst Schur, Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst.
M. 2,—

Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters.
M. 2,—

Dichtungen und Gesänge.
M. 3,—

Ewald Gerhard Seeliger, An der Riviera.
Fresken und Arabesken. Br. M. 3.—, geb. M. 4,—

Karl Hans Strobl, Aus Gründen und Abgründen.
Skizzen aus dem Alltag und von Drüben. Br. M. 3,—

Und sieh', so erwarte ich Dich!
Skizzenbuch einer reifen Liebe. In Bütten br. M. 3,—

Richard Wagner, Aether und Wille oder Haeckel und Schopenhauer.
Eine neue Lösung der Welträtsel. M. 4,—

Dr. Ludwig Wüllner, Byrons Manfred.
Liebhaber-Ausgabe mit Buchschmuck von Walter Tiemann
M. 4,—

Dr. Julius Zeitler, Nietzsches Aesthetik.
Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Die Kunstphilosophie von Hippolythe Adolphe Taine.
M. 6,—

